This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

## Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

## About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

## Acerca de este libro

Esta es una copia digital de un libro que, durante generaciones, se ha conservado en las estanterías de una biblioteca, hasta que Google ha decidido escanearlo como parte de un proyecto que pretende que sea posible descubrir en línea libros de todo el mundo.

Ha sobrevivido tantos años como para que los derechos de autor hayan expirado y el libro pase a ser de dominio público. El que un libro sea de dominio público significa que nunca ha estado protegido por derechos de autor, o bien que el período legal de estos derechos ya ha expirado. Es posible que una misma obra sea de dominio público en unos países y, sin embargo, no lo sea en otros. Los libros de dominio público son nuestras puertas hacia el pasado, suponen un patrimonio histórico, cultural y de conocimientos que, a menudo, resulta difícil de descubrir.

Todas las anotaciones, marcas y otras señales en los márgenes que estén presentes en el volumen original aparecerán también en este archivo como testimonio del largo viaje que el libro ha recorrido desde el editor hasta la biblioteca y, finalmente, hasta usted.

## Normas de uso

Google se enorgullece de poder colaborar con distintas bibliotecas para digitalizar los materiales de dominio público a fin de hacerlos accesibles a todo el mundo. Los libros de dominio público son patrimonio de todos, nosotros somos sus humildes guardianes. No obstante, se trata de un trabajo caro. Por este motivo, y para poder ofrecer este recurso, hemos tomado medidas para evitar que se produzca un abuso por parte de terceros con fines comerciales, y hemos incluido restricciones técnicas sobre las solicitudes automatizadas.

Asimismo, le pedimos que:

+ *Haga un uso exclusivamente no comercial de estos archivos* Hemos diseñado la Búsqueda de libros de Google para el uso de particulares; como tal, le pedimos que utilice estos archivos con fines personales, y no comerciales.
+ *No envíe solicitudes automatizadas* Por favor, no envíe solicitudes automatizadas de ningún tipo al sistema de Google. Si está llevando a cabo una investigación sobre traducción automática, reconocimiento óptico de caracteres u otros campos para los que resulte útil disfrutar de acceso a una gran cantidad de texto, por favor, envíenos un mensaje. Fomentamos el uso de materiales de dominio público con estos propósitos y seguro que podremos ayudarle.
+ *Conserve la atribución* La filigrana de Google que verá en todos los archivos es fundamental para informar a los usuarios sobre este proyecto y ayudarles a encontrar materiales adicionales en la Búsqueda de libros de Google. Por favor, no la elimine.
+ *Manténgase siempre dentro de la legalidad* Sea cual sea el uso que haga de estos materiales, recuerde que es responsable de asegurarse de que todo lo que hace es legal. No dé por sentado que, por el hecho de que una obra se considere de dominio público para los usuarios de los Estados Unidos, lo será también para los usuarios de otros países. La legislación sobre derechos de autor varía de un país a otro, y no podemos facilitar información sobre si está permitido un uso específico de algún libro. Por favor, no suponga que la aparición de un libro en nuestro programa significa que se puede utilizar de igual manera en todo el mundo. La responsabilidad ante la infracción de los derechos de autor puede ser muy grave.

## Acerca de la Búsqueda de libros de Google

El objetivo de Google consiste en organizar información procedente de todo el mundo y hacerla accesible y útil de forma universal. El programa de Búsqueda de libros de Google ayuda a los lectores a descubrir los libros de todo el mundo a la vez que ayuda a autores y editores a llegar a nuevas audiencias. Podrá realizar búsquedas en el texto completo de este libro en la web, en la página `http://books.google.com`

Arc 1883.7

TRANSFERRED TO
FINE ARTS LIBRARY

Harvard College Library

BOUGHT FROM GIFTS

OF

FRIENDS OF THE LIBRARY

# ARTES É INDUSTRIAS

DEL

# BUEN RETIRO

---

## LA FÁBRICA DE LA CHINA

### EL LABORATORIO DE PIEDRAS DURAS Y MOSAICO

OBRADORES DE BRONCES Y MARFILES

POR

D. MANUEL PÉREZ-VILLAMIL

CON UNA

CARTA-PRÓLOGO

DEL

EXCMO. SR. D. FRANCISCO DE LAIGLESIA

Y

TREINTA FOTOTIPIAS REPRESENTANDO 136 OBRAS

MADRID
EST. TIP. «SUCESORES DE RIVADENEYRA»
Impresores de la Real Casa
PASEO DE SAN VICENTE, NÚM. 20

1904

# ARTES É INDUSTRIAS

DEL

# BUEN RETIRO

# ARTES É INDUSTRIAS

DEL

# BUEN RETIRO

## LA FÁBRICA DE LA CHINA

### EL LABORATORIO DE PIEDRAS DURAS Y MOSAICO,

### OBRADORES DE BRONCES Y MARFILES

POR

D. MANUEL PÉREZ-VILLAMIL

CON UNA

CARTA-PRÓLOGO

DEL

EXCMO. SR. D. FRANCISCO DE LAIGLESIA

Y

TREINTA FOTOTIPIAS REPRESENTANDO 136 OBRAS

MADRID

EST. TIP. «SUCESORES DE RIVADENEYRA»

Impresores de la Real Casa

Paseo de San Vicente, núm. 20

1904

Arc 1883.7

HARVARD COLLEGE
LIBRARY

ES PROPIEDAD.

# Carta dedicatoria

*Excmo. Sr. D. Francisco de Laiglesia*

Mi distinguido amigo: Pocos meses hace que, con afectuosa cortesía, vino V. á pedirme noticias sobre la Fábrica de la China del Buen Retiro, cuya historia había yo estudiado para clasificar las piezas del Museo Arqueológico Nacional.

Con la satisfacción que debían inspirarme la fina atención de V. y su ilustrada iniciativa, propias de su amena cultura y de la afabilidad de su carácter, le ofrecí ordenar mis apuntes y ponerlos incondicionalmente á su disposición, ya que á V. y á mí nos unía en este asunto una aspiración igualmente desinteresada y patriótica.

Cumplo mi palabra, con el sentimiento de no haber hecho cosa digna de la esperanza de V.; pero con el gusto de que este trabajo mío, aunque breve y modesto, como hijo de tan pobre ingenio, sea vínculo que afiance nuestra buena amistad.

Si ésta, y no su mérito, le inspira á V. la resolución de enviarlo á la imprenta, realzándolo más de lo que vale, quiero que las cen-

suras que merezca sean para mi, y los aplausos, si por ventura alcanza alguno, para el amigo indulgente y cariñoso que, venciendo mi resistencia, lo ha sacado á la luz pública.

Es seguro que muy fácilmente hubiera V. encontrado mejor cronista para la Fábrica del Buen Retiro, vinculada en parte en la excelente colección de sus obras, que V. ha logrado reunir con tanta diligencia y acierto; pero permitame dudar de que nadie hubiera llevado más lejos que yo la voluntad de complacerle, convencido como estoy de que en esa labor de coleccionista y arqueólogo ha procedido V. siempre con el mayor desinterés, y sin otros móviles que su ardiente patriotismo y su verdadero amor á las artes.

Manuel P. Villamil.

# CARTA PRÓLOGO

*Sr. D. Manuel Pérez-Villamil.*

Mi distinguido amigo: Acepto con mucho gusto la monografía, que usted afectuosamente me dedica, sobre la Fábrica de la China del Buen Retiro, y tan interesante la considero, que, usando de la libertad que usted me concede, la envío sin vacilar á la imprenta para contribuir á divulgar sus enseñanzas, que juzgo útiles á la Historia, curiosas para los coleccionistas y honrosas para nuestra patria, por cuanto vindican para ella la parte legítima de gloria que le corresponde en el cultivo de las artes decorativas.

Y agradeciendo los amables sentimientos de V., quiero también que esta monografía sea, como V. dice, vínculo que afiance nuestra buena amistad, para lo cual uniré á sus páginas algunas mías, que, á modo de prólogo, vayan asociadas á las suyas, juntando así nuestros nombres como prenda de más alta asociación de ideas y de sentimientos en las serenas regiones del arte.

¡Con cuánta razón, amigo mío, termina V. su monografía evocando el consuelo que le cabe á España, en estos días de espantosas desdichas, con la posesión de monumentos artísticos en que se perpetúan sus días de gloria y de incontrastable poderío y grandeza!

Porque no sirven solamente las estatuas y los cuadros que se reunen en los museos para enseñanza y solaz de los pueblos cultos, sino que también representan la historia de la civilización de las naciones, en la cual se enlazan y armonizan unos con otros progresos de tal manera, que á la grandeza militar y política siguen siempre una literatura vigorosa y brillante, un desenvolvimiento artístico y original, y á la decadencia de las costumbres y de las instituciones, la vulgaridad en la forma, la imitación, el arcaísmo ó el *modernismo*, la extravagancia y la fealdad.

El sostenimiento de museos ya formados, la mera conservación de colecciones antiguas y valiosas, puede ocultar á veces el verdadero nivel de la cultura y el gusto contemporáneos, por el esplendor y la riqueza de los modelos atesorados; pero la pintura y la escultura que se ostentan en las exposiciones bienales, las aplicaciones artísticas que se hacen á las construcciones modernas en el decorado doméstico, y el desarrollo mismo de la cerámica, son testimonios irrecusables de la inferioridad y del atraso en que nos hallamos, fáciles de percibir, á pesar de la publicidad, á la americana, del elogio, voceado por una prensa, que no se alimenta más que de la hipérbole y de la alabanza cuando no la impulsa el interés ó el odio.

Pero dejando á otros la tarea ingrata de analizar los síntomas de nuestra triste decadencia en unos y otros certámenes del trabajo nacional, fijémonos sólo en estas páginas, en lo que era hace poco la cerámica española, y en la industria artística que para siempre hemos perdido, y á fin de verificar con fruto este estudio, preciso es leer el trabajo de V., que si contrasta con su obra predilecta sobre la catedral de Sigüenza, en la que ha reflejado V. el movimiento artístico de la Edad Media, no deja de ofrecer gran interés histórico, por recoger rasgos muy característicos de la fisonomía estética del siglo XVIII.

Por su carácter íntimo y universal, y por la relativa baratura de su coste, los productos cerámicos son la más fácil comprobación del gusto público; pocos son los que pueden poseer estatuas, cuadros ni bronces artísticos; pero al alcance de todos está el grupo en porcelana que reproduce fielmente una obra maestra de otros siglos, los vasos graciosos y elegantes que decoraban los palacios del Renacimiento, los platos y los objetos pintados con la brillantez de los decoradores italianos, ó con la corrección de los dibujantes flamencos. Por esto es preciso reconocer y estimar en mucho el adelanto artístico que reveló Carlos III al crear, en Nápoles primero y en el Retiro después, una fábrica de cerámica, que igualaba nuestro esfuerzo, en esta parte, al realizado por Federico Augusto en Meissen, que fué imitado por Stöfgel en

Viena, que llevó con sus victorias Federico II á Berlín, que lograron por su protección Luis XV y la Pompadour en Sèvres, y que, por la solicitud de nuestro Monarca, abrió á los artistas españoles medios de enseñanza para acreditar en la escultura y en la pintura de numerosas piezas artísticas sus cualidades y sus aptitudes.

En las páginas de esta monografía hallará el aficionado á estas porcelanas las penosas crisis que sufrió la instalación de una industria, cuya perfección necesita del auxilio de artes tan difíciles y distintas; pero los dibujos que publicamos á continuación prueban bien cómo la Fábrica del Retiro triunfó de estas crisis, correspondiendo al mérito de los artistas italianos que la fundaron y á la generosa protección de nuestros reyes.

La decoración de habitaciones completas, que no había sido ensayada con éxito hasta entonces más que en el palacio de Pórtici, en Nápoles, fué quizás una reminiscencia clásica de los elegantes y sobrios interiores que á la sazón empezaron á descubrirse en Herculano. Cualquiera que sea, sin embargo, la opinión que se forme sobre la belleza plástica de un estilo no aplicado después en las construcciones modernas, preciso es reconocer que constituye una manifestación rica y original de lo que puede hacerse con la cerámica, empleada por hábiles escultores. El salón chino del palacio de Aranjuez, ejecutado en 1763 por Gricci, es un modelo gracioso y pintoresco de este estilo; los grupos de figuras están combinados con arte, dibujados con esmero y esmaltados con una entonación que el tiempo no ha logrado aminorar. La araña de hojas, pájaros y monos, en mal hora trasladada al palacio de Madrid, sería el ornato de cualquiera museo. Pero agrieteadas algunas placas para colocar hierros ordinarios, atados con alambres ó cuerdas brazos rotos de candelabros que forman y completan aquella decoración, sin cortinas y sin muebles á propósito para realzar su estilo, como usted advierte oportunamente, difícil es sustrarse á la prevención que suscita un abandono, que nadie podría explicarse, si los que administran estos restos de nuestra grandeza nacional entendieran, como nosotros, que la obra de Gricci, si se hubiese conservado como merece y decorado como corresponde, sería una de las joyas más notables del Patrimonio Real, porque no hay otra semejante á que compararla en el extranjero. Recuérdese el esmero con que se conservan en Francia las pinturas chinescas de Luis XIV en los pocos palacios que existen de aquella época, y con más tristeza se verá aún el deterioro causado por el descuido en porcelanas que, por su pasta y por su decorado, hubieran resistido muy bien las variaciones del gusto y la injuria de los años.

Estoy conforme con V. en que el gabinete del Palacio Real de Ma-

drid no tiene la belleza y la gracia del salón de Aranjuez, aunque la pasta, el decorado y la ejecución sean parecidas. La severidad del conjunto, la robustez de las cornisas y la pesadez de algunos detalles, exigirían, quizás, para su apreciación cabal, mayores proporciones, que sólo hubieran podido hacer olvidar un decorado especial y propio de las condiciones excepcionales de este estilo.

Pero dejando aparte la ornamentación mural, que fué sólo un recuerdo de Pórtici y un testimonio perdurable del gusto y de la grandeza de Carlos III, difícil es desconocer el valor artístico de una Fábrica como la del Retiro, que produjo los ejemplares que en parte reproducimos.

Las estatuas más notables de la antigüedad fueron los modelos preferidos por aquellos artistas, de suerte que en blanco y en color podemos admirar hoy la perfecta corrección de estas obras, que conservan la expresión característica de sus autores clásicos y la esmerada ejecución en todos sus difíciles contornos, no alterando la reducción del tamaño la impresión general del original ni el dibujo perfecto de los detalles.

Ayax con el cadáver de Patroclo, y Marsyas y Apolo entre otros, son testimonio eficaz de nuestras afirmaciones, y que los lectores pueden comprobar por sí mismos.

Si, haciendo caso omiso de la reproducción de los modelos clásicos, estudiamos la producción original de aquellos artistas, los modelos propios de su fantasía, *Asia* y *América*, *la Justicia*, *la Fe*, *las Estaciones* y muchas otras, nos revelarán el acierto con que la invención supo hallar belleza, exactitud y gracia al esculpir hermosas estatuas, correctas y expresivas en cada uno de los modelos.

Grupos de borrachos en formas diversas popularizaban la admiración que inspiraba Teniers, y figuras copiadas de Goya y de la vida real de aquellos chisperos daban carácter escultórico y perdurable á los dibujos magistrales del más personal de los artistas españoles.

El análisis de las obras que consignaremos en el álbum merece prolijo y minucioso estudio; pero debo recoger la mención que V. hace de mi grupo de *el Calvario*, pues no siempre la modestia del poseedor ha de impedir el justo entusiasmo del coleccionista.

Es verdaderamente extraño el contraste que ofrece esta obra con otras de la misma Fábrica, concebidas y ejecutadas con estilo más complicado y gracioso. El *Triunfo de Baco*, por ejemplo, es un grupo excelente por el movimiento y por la vida que se observa en sus figuras, por la armonía de sus tonos y la bizarría de su composición; pero compárese con *el Calvario*, y el contraste salta á la vista del menos competente. Yo adquirí este grupo convencido de que en porcelana no había

cosa que se asemejase al valor anatómico del Cristo, al dolor y la ternura de la Virgen, y sobre todo á la angustia pavorosa de San Juan, á aquellas manos torcidas por la desesperación del discípulo predilecto al perder para siempre á su divino maestro. En cuadros notables hemos visto adivinar así el dolor intenso; en porcelana es la primera vez que vemos al artista hacer en la pasta moldeados propios sólo del buril ó del diseño. Y es, á mi juicio, porque los artistas italianos que enseñaron á los españoles sintieron en España el influjo predominante de la escuela realista española, que con tal encomio se apreció más tarde, y el dibujo magistral de Rivera y de Velázquez estudiado á cada hora, Goya como consultor y maestro contemporáneo, no pudieron menos de prestar su entonación y su vigor, su vida y su realidad, á aquellos inteligentes escultores; y de aquí, y sólo de aquí, puede derivarse la belleza real, la expresión, el carácter humano de las figuras del Retiro. Compárense con las mejores producciones de las cerámicas extranjeras, y acaso se notará en ellas diferencias é inferioridades notables en la pasta; pero en la expresión humana, en la vida real, en el sentido artístico del asunto que se trata de interpretar, nada llega á los modelos que conocemos, y en exposición de unos y otros productos similares, la opinión imparcial de los artistas aceptaría como bueno nuestro fallo.

Y si prescindimos de la escultura propiamente dicha, de los grupos de figuras humanas, hallaremos en los objetos de ornamentación la misma belleza; el reloj que publicamos de la colección de Palacio, los vasos de la misma Sala de Espejos y los demás ejemplares que reproducimos, igualan por lo menos las obras contemporáneas de Sajonia y de Sèvres, aventajándolas quizá algunas por lo que tienen de italianas, por lo que recuerdan de aquellas mayólicas de Urbino, de Pessaro y de Caffagiolo, que admiramos en los museos, y que nadie ha logrado, á nuestro juicio, superar.

Vemos, pues, que la Fábrica del Retiro, á pesar de su escasa duración, realizó una obra artística considerable, creó modeladores y pintores españoles, que compitieron con lo mejor que se hacía entonces en el extranjero, y que, sin llegar á tener desarrollo industrial y práctico para asegurar su vida económica, logró, en 1765 primero, y con Sureda después, en 1806, una perfección y un progreso que no han sobrepujado después con la protección del Estado, Meissen, Berlín y Sèvres, que viven y mejoran aún, probando esto el valor artístico, la originalidad y el gusto de nuestra raza cuando se cultivan y educan sus condiciones naturales, cuando los reyes ó los gobiernos inician, sostienen y cultivan, como hizo Carlos III, los medios propios para el desarrollo de estas cualidades.

La primera materia, el obrero, el hombre, es aquí inteligente y apto, pero es increíble el atraso de nuestra educación ténica, la indiferencia que inspiran ciertos estudios, la intensidad de la ignorancia general, en relación con el nivel artístico de otros pueblos cultos.

Subsistió de 1760 á 1808 la Fábrica de porcelana del Retiro; sus mejores productos fueron ofrecidos por los reyes de España á otros soberanos, y se conservan hoy en los palacios, en Sèvres, Kensington y otros Museos; restos de aquella producción, recogidos por algunos aficionados, forman aquí colecciones interesantes y curiosas, fué la obra personal de un rey inteligente y estimado, y sin embargo, Ferrer del Río, en sus cuatro tomos, Lafuente, en sus extensas disertaciones, y Danvila, en los seis volúmenes de su *Historia de Carlos III*, no tienen ni una línea para el examen de aquella labor progresiva; Fernán Núñez, contemporáneo [1], refleja sólo lo que la opinión vulgar decía sobre los gastos que ocasionaba, y sin los prosaicos datos administrativos de los Archivos oficiales, no hubiera usted podido revelar en su trabajo los nombres ignorados de aquellos notables artistas.

Ni la Academia de Bellas Artes, que le dió sus primeros auxiliares, ni las publicaciones contemporáneas, nada reflejó el interés público por la manifestación de este progreso artístico; las obras extranjeras de cerámica apenas hacen más que mencionar nuestra fábrica y consignar sus marcas, pero sin apreciar su importancia; el deterioro y el descuido de las habitaciones de Aranjuez y Madrid ayudan á este olvido; la pobreza y desigualdad de la instalación del Museo Arqueológico da carácter oficial al abandono público, de modo que si piezas de mérito extraordinario, la preferencia de algún museo extranjero, y, sobre todo, la atención preferente de algún aficionado tan inteligente y conocido como el Conde de Valencia de Don Juan, no hubieran hecho fijar el juicio de la crítica artística en esta producción española, la porcelana del Retiro, á pesar de su perfección y de su belleza, hubiera quedado olvidada de las gentes como lo fué ya de los escritores que hicieron la historia de aquel reinado, y aun los mismos que viajan y elogian las obras del extranjero hubieran ignorado quizá lo que España supo producir en épocas más adelantadas.

Siendo, sobre todo, de notar, al estudiar la obra de usted, que sus investigaciones y trabajos han revelado que la creación de Carlos III en el Retiro, no fué sólo el establecimiento de una Fábrica de cerámica, como creíamos todos, sino la instalación de una verdadera escuela

[1] .....y una fábrica de porcelana que estableció en el Retiro y que servía más para su propia diversión que para utilidad pública, pues la pasta no era buena (pág. 50, t. II).

de industrias artísticas, en que se trabajaba también el marfil, las piedras duras y el bronce, por artistas extranjeros y españoles, que introducían y desarrollaban entre nosotros productos especiales, que han hecho la celebridad de Florencia y otras ciudades, y que, de haberse mantenido y progresado, hubieran acercado la instrucción y cultura de nuestros obreros á la perfección y el gusto de los franceses, haciendo posible una competencia que ahora sería locura intentar.

Pero para apreciar mejor la elevación de miras y la cultura de Carlos III, reuna usted en una galería del Museo Arqueológico alguno de los grupos que publicamos en esta obra, los marfiles de Pozzi, los mosaicos y las consolas del Museo del Prado, y compare usted esta producción original y notable con los infantiles y torpes dibujos que forman las colecciones de las Escuelas de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid, y la de Industrias Artísticas de Toledo, y será evidente, para todos, que la España moderna y parlamentaria, y la intervención de tantas iniciativas como han dirigido en el siglo XIX la cultura nacional, lejos de ser fecundas para el desarrollo de las artes decorativas, han servido sólo para afirmar la notoriedad de nuestro atraso y la evidencia de nuestra decadencia.

Por eso he agradecido tanto, como obra de restauración y de patriotismo, la monografía de usted, que me complazco en publicar, celebrando hallar ocasión de contribuir á la conservación de una riqueza artística, original y preciosa.

Los ejemplares cuyos grabados realzan esta obra no se perderán fácilmente, y ellos dirán á los ceramistas del porvenir lo que llegó á ser esta industria en nuestra patria.

Espíritus superiores pensarán quizá que el abandono en que se han tenido nuestras porcelanas artísticas me lleva á extremar el rigor contra semejante incuria, como si ello fuera muestra de poco interés; mas tamaño olvido es para mí, como para tantos otros, un testimonio irrecusable de nuestra ignorancia y de nuestra decadencia: no estimamos la producción artística; vendemos cada día al extranjero joyas que otros países defienden como parte esencial del patrimonio nacional; abandonamos, y se convierten en vergonzosas ruinas, restos característicos y notorios de nuestra grandeza; y sin espíritu nacional y progresivo, sin permanencia y sin unidad, y regidos sólo por el interés parcial y egoísta de los partidos, recogeremos pronto, y Dios sabe cómo, las consecuencias naturales de un incesante caer que á todo llega, á la política como á la administración, á la ciencia como al arte.

Madrid, 1.° de Noviembre de 1903.

F. DE LAIGLESIA.

# CAPÍTULO PRIMERO

Fisonomía artística del siglo XVIII.—Origen é importancia de las artes cerámicas.—Las lozas españolas y las mayólicas italianas.—Introducción y desarrollo de la porcelana en Europa.

## I

La historia de todas las artes, así útiles como bellas, no puede reducirse al estudio de sus mejores monumentos, ni á las épocas de mayor esplendor y pujanza, en que florecieron los artistas más inspirados y fecundos; pues si lo que verdaderamente honra al género humano en el cultivo de las artes son los grandes genios que crearon esas obras insignes, éstos son las excepciones, y entre ellos pasa silenciosa y obscura la gran masa de los hombres, cuya inspiración, cuyos gustos y cuyas obras forman el verdadero patrimonio de todos los pueblos.

Por eso á nadie deberá parecer extraño que después de haber invertido algunos años en estudiar la más alta y severa manifestación del arte cristiano en la Edad Media, la *Catedral gótica* [1], hayamos dedicado, en cumplimiento de un deber oficial, algunos meses á estudiar la más frágil y risueña manifestación de la industria artística del siglo XVIII, la *Cerámica*.

[1] *Estudios de Historia y Arte.*—LA CATEDRAL DE SIGÜENZA, *erigida en el siglo XII, con noticias nuevas para la historia del arte en España, sacadas de documentos de su archivo.*—Un volumen en 4.º, de 500 páginas, con 40 grabados y fototipias. Madrid, 1899.

Y si al siglo de los grandes monumentos del arte cristiano, al siglo de Santo Tomás y del Dante, de la filosofía sólida y de la poesía sublime se le podría llamar *el siglo de las Catedrales;* al de las artes suntuarias, de las espléndidas fiestas cortesanas, de las modas exquisitas y delicadas, de las *pastorales* y de los *minués*, podría muy bien intitularse *el siglo de las porcelanas.*

Hoy, que nos separa de él una centuria entera y van desvaneciéndose el polvo de sus demoliciones y la humareda de sus combates, podemos ver en las obras que conservamos suyas los quilates de su cultura, las huellas de su progreso y hasta los buenos ejemplos que dejó á la sociedad moderna, que si no hacen olvidar sus estragos, sirven para demostrar cómo la crítica no puede proceder por anatemas, y que, en medio de las rocas y bajo el fango de los torrentes, se ocultan piedras preciosas y valiosos metales con los que el hombre se engalana y se enriquece.

Fué el siglo XVIII época de verdadera transición entre el sepulcro de las monarquías absolutas y la cuna de las instituciones democráticas, y al cambiar el régimen de los pueblos, cambiaron sus costumbres, sus gustos y sus aspiraciones; y las artes, que siempre fueron expresión genuina de la civilización de los hombres, cambiaron también para ajustarse á la marcha de la sociedad, y recoger en depósito la imagen de aquel tiempo, en el cual lucharon las aspiraciones más nobles con los instintos más depravados, los gustos más delicados y finos, con las pasiones más desenfrenadas y soeces, el fecundo amor de lo bello, con la estéril manía de las novedades; tiempo no tan malo como creyeron nuestros padres, á los cuales aún alcanzó á salpicar la sangre de la guillotina, sino de confusión y desorden, de incertidumbres y vacilaciones, de temores y sobresaltos, como toda época de transición, en que el pensamiento y la voluntad de los hombres cambian de dirección y de objeto; pero época, al fin, de la cual, á través de los rugidos de los demagogos y de los fragores de la barbarie jacobina, nos han llegado las celestiales melodías de Mozart y las no superadas sinfonías de Hayden y de Beethoven.

Vamos, pues, á buscar en el siglo XVIII, y en una de su producciones más delicadas, rasgos de su fisonomía estética que nos instruyan y deleiten, no solamente con el atractivo de bellezas modestas y frágiles, sino con el ejemplo de los nobles estímulos que alentaron á los artistas de aquel tiempo para ensayar producciones nuevas, donde se fundían las elevadas aspiraciones del arte antiguo con las útiles aplicaciones de la industria moderna.

## II

Es la industria y arte cerámica, que ambos títulos merece, tan antigua como el hombre, pues el sagrado Génesis nos refiere que Dios hizo al hombre del *limo de la tierra*, lo que equivale á decir que lo formó de barro plástico, y que encerró en este frágil vaso una imagen de su misma divinidad.

Y el insigne Brongniart, verdadero creador de estos estudios, con la sagacidad de su profundo talento, hace constar una observación que prueba el auxilio que presta la cerámica á la ciencia arqueológica para demostrar cómo el Asia fué la cuna del género humano. «Treinta siglos, dice, acaso más, han pasado sobre nuestro viejo mundo sin que se haya pensado en fabricar en Europa ninguna vajilla vidriada ó barnizada, ninguna pieza cerámica de pasta fina y blanca, como la loza ó la *tierra de pipa*, ninguna alfarería compacta, dura é impermeable como el pedernal; mientras en el Asia, las piezas más antiguas que han podido descubrirse son precisamente de pasta dura, grises ó blancas, cubiertas de barniz, y, por consiguiente, impermeables [1].»

De modo que la historia de la cerámica no es un estudio baladí, hijo de la moda y de la vanidad de los ricos, sino que, considerada en relación con la filosofía y la etnografía, abunda en lecciones interesantes y profundamente instructivas.

«Basta considerar, dice Havard, la diversidad de los materiales que emplea en sus obras, la variedad de sus productos de elaboración, y más aún la asombrosa fecundidad aportada por los diferentes pueblos y edades en la creación de formas y su aplicación al decorado, para reconocer que constituye una especie de microcosmos, donde se alcanza á descubrir, como en un espejo mágico, la expresión viva de los gustos, actitudes, preferencias, así como el grado de cultura y civilización de los pueblos que se han sucedido sobre la superficie de la tierra [2].»

Pero sin remontarnos tan alto, la cerámica tiene para nosotros un interés verdaderamente nacional.

Cábele á España la gloria de haber sido el puente por donde la alfarería vidriada de Oriente pasó al Occidente, por donde el Asia comunicó sus productos á Europa, hasta el punto de haber tomado nombre español la más bella creación de la cerámica europea, las *mayólicas*.

En efecto, la fabricación de la alfarería decorativa, perdida en Europa después de la caída del Imperio romano, reaparece en España desde los siglos IX ó X, no solamente por la importación de los árabes,

[1] *Traité des arts céramiques.*—París, 1844.

[2] *La Céramique.*—París: Delagrave, pág. 3.

que conservaban los recuerdos de la Persia, origen de su cultura, sino también por efecto de las tradiciones romana y bizantina, que no podían perderse en nuestras comarcas de Levante, donde habían arraigado profundamente, y de donde habían salido para surtir á Roma los famosos vasos saguntinos, notables por la ligereza de su pasta, la belleza de su lustre y colorido, y la gracia y perfección de sus formas.

Y con tales precedentes, no es extraño que la influencia musulmana fuese tan eficaz en nuestro renacimiento cerámico, ingiriéndose la savia oriental de los árabes en el patrón occidental de los españoles, preparado para recibirla y fecundarla, y á despecho del continuo batallar de las dos razas, nada favorable á la fusión de los gustos y producciones artísticas de ambos pueblos.

El hecho es que las piezas más antiguas, encontradas en el Asia, de lozas esmaltadas, como los azulejos exhumados en las ruinas de las ciudades asirias y persas, son también las primeras muestras de la nueva alfarería vidriada de España, siendo su fabricación muy parecida, tanto en la pasta como en el decorado.

Están formados de tierra blanquecina y cubiertos de esmalte blanco opaco, y adornados con dibujos geométricos, de caprichosa labor, en colores azul, amarillo ó gris, que á cierta luz ofrecen los bellos cambiantes de una irisación tornasolada.

En nuestras comarcas levantinas y meridionales, donde fué más eficaz y duradera la influencia bizantina, la abundancia de estos azulejos, verdaderas piezas decorativas, demuestra el desarrollo que obtuvo su fabricación, no interrumpida durante todo el resto de la Edad Media, y prolongada todavía hasta los primeros años de la Moderna.

Pero esta elaboración no podía reducirse á los azulejos, de aplicación arquitectónica solamente, y alcanza también á las vajillas suntuosas, estimadas, sobre todo, en los centros de mayor cultura artística, por la que vemos salir de los alfares ó alcallerías de Málaga, Granada, Murcia y Valencia esa rica variedad de platos llamados hispano-árabes ó moriscos, acreditando la prioridad de España sobre Italia en la fabricación de los barros esmaltados.

Porque, sin llegar á la extrema belleza de las mayólicas, ¿qué variedad de dibujos, y qué rica y espléndida disposición de adornos no ofrecen esos grandes platos y vasos decorativos, donde se ven pintados con reflejos metálicos en azul, en amarillo y en rosa, aquí cipreses y pájaros fantásticos, envueltos en dibujos recuadrados, que recuerdan el estilo persa y las tradiciones bizantinas; allí hojas de arce, de olivo y de palma entre lacerías, graciosamente combinadas; en éstos medallones encerrados en vástagos, y en los que mejor patentizan la fusión de los dos estilos, escudos heráldicos, de forma española ó italiana, y leyendas latinas alternando en otros con las árabes?

Desgraciadamente, esta industria artística no ha sido aún bien estudiada por los españoles, y justicia es que debemos á extranjeros, la de reconocer que las célebres mayólicas italianas traen su origen de las lozas españolas.

## III

En Mallorca, hermosa perla de la corona de nuestros reyes aragoneses, fabricábase al mismo tiempo que en las ciudades citadas esta loza vidriada, cuyos reflejos metálicos cautivaron la atención de los italianos, sea en el frecuente comercio del Mediterráneo, sea en la expedición de los pisanos á Mallorca en el siglo XII, cuando por breves días arrebataron esta isla al dominio de los agarenos.

Transportada la semilla á la fértil tierra de Italia, siempre abonada para toda producción artística, no tardó en aclimatarse, aunque la obscuridad de los tiempos nos haya privado de la marcha de su laboriosa germinación; el hecho es que, en el siglo XIV, los vidriados de Pesaro, en el territorio de Urbino, alcanzaron merecido renombre por el reflejo metálico irisado que ofrecían en medio de unos tonos nacarados que parecían imitar el oriente de las perlas [1].

Los progresos del arte cerámico en Italia, fueron continuos, aunque lentos, y á la *media mayólica* de los primeros tiempos, trasunto de nuestras lozas mallorquinas, sucedió á principios del siglo XVI la verdadera, que recogió en sus vasos y platos las flores del Renacimiento.

Las piezas de la media mayólica estaban formadas por una arcilla rojiza, cubierta luego por una capa muy delgada de tierra blanquecina, que servía de fondo á los colores [2]; después de la primera cocción, la pieza se cubría de un esmalte plúmbeo, con el cual se volvía á meter en el horno, y á poco fuego recibía la cocción definitiva. Pero este vidriado de plomo resultaba tierno, rayable, y se alteraba fácilmente con el aire, dando á la loza reflejos tornasolados y metálicos, que es lo que más caracteriza la media mayólica y más la aproxima á su origen.

A pesar de su imperfección, y de la escasa paleta de sus pintores, que sólo contenía los colores amarillo, verde, azul y negro, llegaron estas lozas á adquirir en Europa verdadero interés artístico por la habilidad de los artífices decoradores que, sin olvidar aún la ornamentación morisca, aplicaron á las piezas relieves en que se figuraban efigies de santos, asuntos mitológicos, retratos de príncipes y de papas, acompañados de inscripciones latinas ó italianas que explicaban los asuntos representados.

[1] Juan B. Passeri, uno de los más eminentes arqueólogos del siglo XVIII, por haber sido el primero en dar á conocer y descifrar los monumentos etruscos, y considerado también como el fundador de la Geología, fué el primer historiador de la cerámica italiana, ilustrando la de Pesaro, su patria, cuyo desarrollo fué tan fecundo como admirable.

[2] Llámase *Engobe*, entre los ceramistas, la operación de recubrir toda ó una parte de una pasta cerámica con otra pasta blanca ó coloreada destinada á ocultar ó modificar el color primitivo.

Por donde se ve cómo los primeros pasos que da el arte cerámico en Italia son ya marcadamente decorativos, dato que conviene no olvidar para el estudio de los aborígenes de nuestra porcelana del Buen Retiro.

Interesante sería, aunque ajeno de nuestro propósito, seguir el curso de los adelantos obtenidos en Italia en el cultivo de la cerámica ornamental; pero es imposible dejar en el olvido las obras de Lucas della Robbia, no tanto por la invención del esmalte estanífero, ya conocido de los alfareros hispano-moriscos, cuanto por la aplicación de la cerámica á la escultura, que abrió nuevo horizonte á la actividad de los escultores y á las aplicaciones de las artes.

Lucas della Robbia, célebre platero florentino de la primera mitad del siglo XV, abandonó su profesión por la de escultor, y queriendo multiplicar sus frutos, sin perjuicio de la belleza plástica ni de la duración de la materia, empleó el método de cubrir las figuras de barro con un esmalte que diese á la obra de tierra, como decía Vasari, una duración casi eterna.

Todavía estaba lejos el día en que los progresos de las artes cerámicas permitiesen labrar estatuas de barro que, sin esmalte ninguno, pudiesen competir con el mármol en resistencia y en blancura. Sin embargo, en Lucas della Robbia vemos realizarse la unión de la cerámica con la escultura, y producir obras bellísimas, que honran tanto al alfarero como al escultor.

El hecho es que, desde mediados del siglo XV, ennoblecida la cerámica con el concurso de los pintores y de los escultores, produjo obras tan bellas, que merecieron los honores de ser enviadas á las Cortes extranjeras como presentes regios, y de que Sixto IV, desde la capital de las artes, diese gracias á Constanza Eforza por el regalo que le había hecho *de vasos de tierra*, tan finamente trabajados, que los estimaba más que si fuesen de oro ó de plata.

Con las fábricas de Pesaro habían venido á competir por este tiempo las de Faenza, Gubio, Casteldurando y las de Urbino, en las cuales se elaboraba ya la *verdadera mayólica*, distinta de la primitiva, no solamente en la pasta, sino en los procedimientos de la pintura y del barnizado.

Una sola arcilla blanquecina formaba toda la pieza, la cual, después de sufrir la primera cocción, era sumergida en agua, donde se hallaban disueltos los óxidos de estaño y de plomo que debían producir el esmalte. Húmeda todavía la pieza, y sobre una superficie pulverulenta, recibía la pintura, que exigía en el artista una mano rápida y segura, como que no permitía los arrepentimientos ni retoques, y vuelta al horno la pieza, el barniz y la pintura se fundían en un sólo cuerpo, que constituía el verdadero esmalte con todas sus propiedades y bellezas.

Y ¿cómo, desconociendo el procedimiento de esta pintura, podrá apreciarse la ligereza de sus toques, los defectos consiguientes á la fusión de los colores, los recursos á que tenía que apelar el artista para dominar la materia rebelde, y el mérito, por último, de una mano que

descubre en sus mismas incorrecciones la habilidad de que hubiese sido capaz en condiciones más ventajosas?

El gran período de perfección de estas obras se halla comprendido entre el año de 1540 al 70, bajo el principado de Guidobaldo II, llamado el Augusto de Urbino, el cual, para ennoblecer más y más este arte, pintaba por sí mismo diversos objetos de tierra cocida y barnizada.

De entonces data la aplicación á estas mayólicas de los dibujos de Rafael, de los grabados de Marco Antonio y de las composiciones de Bautista Franco y Rafael del Colle, ejecutados por Horacio Fontana, Jorge Andriolí y otros célebres pintores, que elevaron el arte de la pintura cerámica á una altura envidiable hasta para los pintores de caballete. La decoración de las mayólicas abandona definitivamente las tradiciones moriscas y toma un carácter renaciente, en que predominan los asuntos históricos tomados de la Biblia y de la Mitología, del Dante y de Ariosto, de las guerras antiguas y modernas, todo mezclado con vástagos y guirnaldas de flores, entre los cuales se destacan medallones y camafeos copiados de la antigüedad clásica.

Después de los tiempos de Guidobaldo, en que se inicia la decadencia, empiezan á abandonarse los asuntos históricos, y los adornos, que antes fueron un accidente, se convierten en el objeto principal de la decoración, multiplicándose los trofeos y caprichos, los pájaros y monstruos, al mismo tiempo que palidecen los colores y se confunden las sombras y contornos.

Coincide con la decadencia de las antiguas mayólicas de Urbino la dispersión de sus operarios, y apenas hubo ciudad en Italia que no crease su fábrica, disputándose los buenos artistas, tanto más cuanto que iban escaseando, y extremándose las exageraciones de la decadencia por el prurito natural de la rivalidad y de la competencia.

De todas estas fábricas, las más notables, las que no solamente resistieron mejor el estrago de la decadencia, sino que dieron señales de mayor corrección y buen gusto, fueron las establecidas en Nápoles y los Abruzzos, llegando á constituir en el siglo XVII un grupo tan importante como las del ducado de Urbino en el siglo precedente. Formáronse allí con este motivo familias enteras de modeladores y pintores de mayólicas, que se transmitían de padres á hijos los secretos y prácticas de su profesión. Muchos nombres de los artistas napolitanos, que después veremos trabajar en el Buen Retiro, suenan entre estas familias que adoptaron como patrimonio la habilidad en el ejercicio de las artes cerámicas.

Las mayólicas napolitanas se distinguieron por los finos relieves que tanto habían de avalorar después las porcelanas de Capodimonte, y por la representación de marinas, paisajes, cacerías, pájaros y flores, copiando con predilección á Pedro de Cortona. Los colores eran también más finos que los de Urbino y Toscana, y en todas las piezas, tanto en la pasta como en el decorado, se observaba más gracia y novedad, más finura y corrección, como si presintiesen el advenimiento

de un nuevo progreso, que había de transformar las fábricas de mayólicas en fábricas de porcelanas.

## IV

Y así fué, en efecto, porque á principios del siglo XVII, y cuando las preciosas mayólicas italianas habían llegado á su mayor esplendor y riqueza, despertando en Europa el gusto hacia los productos cerámicos, es también cuando empezaron á llamar la atención de los aficionados á las artes suntuarias las obras del extremo Oriente, que aventajaban á las lozas italianas en cualidades verdaderamente notables: una pasta dura, que permitía adelgazar las piezas sin perjuicio de su solidez, una blancura uniforme, que comprendía lo mismo al esmalte que á la pasta, y una transparencia, por último, que daba á las piezas el aspecto traslúcido de las ágatas, eran propiedades que no podían menos de interesar á los muchos aficionados que tenían por entonces estos productos industriales, tan favorablemente acogidos por el arte, y ennoblecidos por sus egregios protectores.

La porcelana venía á superar de tal modo á los demás productos cerámicos, que desde su aparición se colocó á la par de los metales preciosos; y así como en la Edad Media se había buscado la piedra filosofal para crear el oro, ahora debía de ser la piedra filosofal la tierra necesaria para producir la porcelana.

En vano se había pedido á la China y al Japón la misteriosa tierra; sea por el natural deseo de los chinos de conservar el codiciado secreto, sea por no haberse sabido utilizar en el amasado y en los hornos, el hecho es que el misterio permanecía impenetrable á los ojos de los nuevos alquimistas, y el afán de los príncipes se avivaba para enriquecer sus tesoros con estas joyas desconocidas.

La mineralogía y la química no estaban aún en disposición de cooperar al invento, y fué preciso que la casualidad, como tantas otras veces, viniese á premiar el trabajo de los investigadores, pues es ley de Dios que no haya trabajo que se pierda, y más pronto ó más tarde el éxito feliz viene á coronar el esfuerzo de los hombres.

Cúpole la gloria del descubrimiento de la apetecida tierra, que no era otra que el kaolín, á un boticario sajón, Bottger, al que los ceramistas han dispensado los honores de la leyenda.

Y sea como quiera, el hecho es que desde 1719 se estableció en Meissen, bajo la protección de Federico Augusto II, rey de Polonia y elector de Sajonia, una Fábrica de porcelana *dura*, que sirvió de tronco á las numerosas ramas que algunos años más tarde debían florecer en todas las naciones de Europa.

Pero, tanto en los años que precedieron á este descubrimiento, como en los que duró el secreto de la fabricación sajona, la actividad de los químicos, por una parte, y el deseo de los reyes, por otra, de poseer el ansiado descubrimiento, dieron ocasión á muchos ensayos más ó menos aproximados al éxito, pero que proporcionaron á las artes cerámicas nuevos frutos, no perdidos para su desarrollo ni para su gloria.

Ya el célebre Romeaur, desvetrificando el vidrio, había observado que se le daba más dureza y la blancura traslúcida de la porcelana china, con lo cual creó la que lleva su nombre, y que, por venir tarde, cuando Sèvres había acreditado su porcelana *tierna* y Sajonia la *dura*, no obtuvo éxito, á pesar de su blancura, su solidez y su bajo precio. Por otro lado, los fabricantes de lozas trabajaban en busca de la porcelana, y tan simultáneos debieron ser los productos análogos, que los ceramistas franceses no están aún de acuerdo sobre la fecha y el lugar de su primera aparición. Parece indudable que en el último tercio del siglo XVII se empezó á fabricar en Passy y en Rouen, adquiriendo mayor desarrollo en Saint-Cloud, una porcelana *tan bella y tan perfecta*, que podía rivalizar con la de la China y de la India. Esta porcelana carecía, sin embargo, del principal elemento de la verdadera, que es el kaolín, y aunque bella para el decorado, no podía competir en la resistencia ni en la finura con la verdadera, de donde ha venido el llamarla, en oposición con aquélla, porcelana *tierna*.

Ahora bien: la Fábrica que nosotros vamos á historiar es, en este concepto, de porcelana tierna; pero, por la novedad de su composición, constituye una verdadera excepción en este ramo, que recorre toda la escala de sus productos, desde la pasta vidriosa al estilo de la inventada por Romeaur, hasta una nueva y sin precedente en la historia de las artes cerámicas [1].

La simple indicación de las dos partes que forman la porcelana *dura* y la *tierna* basta para apreciar el destino de ambas en el desarrollo de las artes cerámicas. Mientras la *dura* debía destinarse con el tiempo á los usos domésticos, por ser más resistente á los cambios bruscos de temperatura y prestarse á ser moldeada para toda clase de utensilios de mesa, la *tierna*, por ser menos fuerte y haber nacido más en contacto con los ejemplos de las mayólicas y recibir la pintura como ellas en forma de verdadero esmalte, debía servir principalmente para la decoración y los usos artísticos.

De ahí que casi todas las fábricas de porcelana tierna, protegidas por príncipes y destinadas á su servicio, fuesen verdaderos centros de cultura artística, de los cuales salían piezas admirables, que forman hoy el principal ornato de los palacios, los modelos más interesantes de los museos y las presas más disputadas por los grandes coleccionistas.

Francisco de Médicis sostenía ya en el siglo XVI la fábrica de San

[1] Mr. Brongniart cita algunos ensayos de porcelana, con base de magnesita, hechos en Italia; pero no pasaron de pruebas de laboratorio. La única porcelana de esta clase, elaborada con carácter de manufactura general, fué la del Buen Retiro.

Marcos de Florencia, donde se elabora la primera porcelana italiana, reflejando en su esmalte las risueñas riberas del Arno y las bellezas artísticas de la patria de Miguel Angel. El Marqués de Ginori funda la de Doccia, que, después de haber admirado á Europa con sus vasos monumentales y sus graciosos relieves, alimentada con savia inagotable, vive hoy todavía, mostrándose digna de su glorioso pasado. El príncipe Carlos de Lorena, gobernador de los Países Bajos, concede á Turnay el título de manufactura real. Jorge II de Inglaterra protege la de Chelsea, creada para competir con la de Sajonia. Luis XV toma bajo su protección la de Vincennes, convertida más tarde en la de Sèvres. Y para no recargar de fechas y de nombres este relato, Carlos III, rey de Nápoles, funda la de Capodimonte, trasplantada más tarde, como plantel de flores, desde la bella Parthénope á las alamedas de nuestro Buen Retiro.

Traslademonos ahora al delicioso golfo de Nápoles, y después de atravesar los jardines de la *Villa Reggina*, llegaremos á Capodimonte, verdadero mirador de hadas, para ver levantarse la Fábrica de porcelana como fruto espontáneo de aquel suelo, tan fértil en gentiles galas y en espléndidas magnificencias.

# CAPÍTULO II

Fundación de *Capodimonte*.—Sus artífices y sus obras.—La *Real Fábrica de Nápoles*. Noticia y difusión de sus productos.

## I

Por virtud de los *Preliminares* de Viena, ajustados en 1736, el infante español D. Carlos, Duque de Parma y Toscana, fué reconocido por rey de las Dos Sicilias [1], de cuyos Estados se posesionó en el mismo año, no sin ganar antes con las armas su territorio, arrojando de él á los alemanes, que desde la paz de Rastatt, en 1713, venían ocupándolo. En deplorable estado halló el joven Príncipe su nuevo reino, pues la dominación austriaca había sido tan dura como vejatoria para el país, estragado por continuas guerras é infestado de partidas de bandoleros, que, quitando la seguridad personal en campos y ciudades, esterilizaban la fertilidad del suelo y malograban el genio fecundo de sus habitantes.

A todo procuró poner remedio el Príncipe español con reformas y mejoras oportunas y eficaces, abriendo caminos, fomentando las obras públicas y privadas, creando instituciones benéficas para alivio de los pobres, dictando leyes contra el bandolerismo, organizando el ejército con milicias provinciales, fundando escuelas y reglamentando los estudios; por cuyos medios renació Nápoles de su ruina y se abrió para el país una era de progresos y de esperanzas.

[1] Fué Carlos séptimo de Nápoles y quinto de Sicilia.

En 1738 casó D. Carlos con D.ª María Amalia Walburgo, hija del célebre elector de Sajonia Federico Augusto II, rey de Polonia, á quien se debe el descubrimiento del kaolín de Aüe, base de la porcelana de Sajonia y la creación de la manufactura de Meissen.

Aportó al matrimonio esta Princesa gran cantidad de porcelana, así en vajillas como en piezas esculturales, despertando en su esposo viva afición á tan elegantes productos, que eran á la sazón los más codiciados entre las personas de buen tono y el principal adorno de los palacios de los príncipes y soberanos de Europa. Y muy pronto de la afición á la porcelana, del ejemplo de su suegro y de las instancias de la Reina surgió en el ánimo del Rey el propósito de crear una Fábrica que, á imitación de la de Sajonia, contribuyera á promover, con la grandeza del trono, el bienestar y riqueza de sus súbditos.

El Rey encomendó la ejecución del proyecto á su pintor de Cámara D. Juan Caselli y al químico alemán Livio Octavio Schepers, que hacía tiempo trabajaba con su hijo Cayetano en la Casa de la Moneda en la ejecución de cuños [1]. Se empezó por un ensayo en pequeño, habilitando al efecto una dependencia situada en el jardín del Real Palacio de Nápoles, en la cual los mismos reyes se complacían en trabajar la porcelana, cuya pasta blanca y suave con gusto se prestaba al manejo de manos delicadas y débiles.

El buen resultado de los primeros ensayos animó al Rey para fomentar el desarrollo de la interesante manufactura, y viendo las malas condiciones del local donde se había establecido, mandó á su arquitecto D. Fernando Sanfelice, formar un proyecto de edificio para la Fábrica, que había de emplazarse en las alamedas de Capodimonte.

El arquitecto presentó al Rey los planos el 20 de Marzo de 1743, y en las explicaciones del mismo hay esta curiosa declaración de la reserva con que el Rey quería llevar el secreto de la manufactura: «El dicho edificio no tendrá más que una sola puerta, y así estarán más tranquilos los trabajadores, *sin dejarse ver de nadie*» [2]. Aprobado el proyecto por el Rey, pocos días después empezaron las obras, y de la rapidez con que se ejecutaron es prueba suficiente la noticia de que en Junio de aquel mismo año se trabajaba ya en la nueva fábrica [3].

[1] Los Schepers procedían de Flandes, y emigraron, por su adhesión á la causa española, cuando perdimos aquellos Estados, refugiándose en Nápoles. En el museo arqueológico existen dos medallas de la proclamación del príncipe D. Carlos como rey de Nápoles firmadas por Schepers, si bien las iniciales del nombre no corresponden al que indica Riccio, pues se lee *L. V. Schep.* sustituyendo la *O* de *Octavio* por una *V.* No es el primer caso en que las monedas y medallas rectifican á los libros.

[2] Il detto edifizio non ha altro, che una sola Porta, acciò stiano più quieti quelli che lavorano, senza farsi vedere da altri.—*Memorias sobre la Fábrica de porcelana de Nápoles*, por Manieri Riccio, página 237.

[3] He aquí la inscripción colocada sobre la puerta del edificio:

CAROLUS. VTRIUSQUE. SICILIAE.
ET. HIERUSALEM. REX. ETC.
OPTIMIS. FOVENDIS. ARTIBUS.
ET BONO. REIP. NATUS.

El día 3 de Agosto se pagaban 24 ducados al platero Antonio de Laurentiis por una guarnición de oro puesta *á una tabaquera de porcelana de la Real Fábrica de Capodimonte* para uso del Rey. Es la primer obra de que hay noticia. Pero después, en la primer quincena del mes de Diciembre, se labraron 1.970 piezas de porcelana, de las cuales la mayor parte eran azucareros con tapa y sin ella, tazas grandes con tapa, cafeteras, teteras *á la inglesa* y *á la francesa* con tapas, jícaras, platitos, tazas *á la genovesa*, tazas con tapa, jarras, tabaqueras con tapas lisas y labradas, puños de bastón, cajas imitando conchas del mar, cajitas labradas, cucharillas, una estatua y un perro con una paloma debajo.

Los primeros artífices de la Fábrica, además de los compositores de la pasta, que eran los dos Schepers, padre é hijo, fueron José Grossi, como tornero; Agustín Tucci, Mateo Ciarlone y Pascual Tucci, como tiradores de rueda; Ambrosio Giorgio, entallador ó adornista, y José Gricci, modelador.

Basta citar estos nombres y sus oficios para comprender que la Fábrica Real nacía con más carácter industrial que artístico, pues sus productos, destinados desde luego á la venta, necesitaban responder á las demandas del mercado. Verdad es que este carácter industrial no descendía á los objetos de uso común, sino á los de lujo; pero, atento al modelado cerámico se cuidaban poco del escultural, propio solamente del cultivo de las Bellas Artes.

Por eso el modelador Gricci, que en nuestra fábrica del Buen Retiro había de ponerse á la cabeza de la Galería de Escultura, aparece allí únicamente como modelador, y las obras que hizo en estos días fueron el molde de los azucareros, el de las tazas de té, el de las cajas y tabaqueras, citándose sólo dos esculturales: un perro con una paloma y una estatuita; de modo que de las 2.000 piezas ó poco menos ejecutadas en este tiempo, sólo se citan estas dos y un grupo de animales; todo lo demás pertenece al ramo de artículos de lujo y de vajilla.

Y se comprende muy bien que así fuese, cuando los productos de la Fábrica se sacaron en seguida á la venta. En Julio de 1745 se abrió una tienda de porcelana de la Real Fábrica en una casa del marqués de Rota, junto á la cárcel de San Jerónimo, y en el mismo año se establecía una caseta en la feria de Agosto, junto al Real Palacio, feria que duraba desde 29 de Agosto al 19 de Septiembre.

La tarifa de precios enviada por el administrador Andrea Carola al Duque de Salas para la aprobación del Rey, contiene sobre 120 piezas, y su clasificación da idea de los primeros productos de la manufactura

IDONEAM. MURRHINIS. POCULIS.
MATERIAM
CONFICIENDORUMQUE. RATIONEM
ADSECUTUS
AMPLAS. AD. ID. OPUS. OFFICINAS
AB. SOLO. AEDIFICAVIT
AN. SAL. MDCCXLIII

capomontana: 34 tabaqueras, 11 bastones con caña de Indias y puños de porcelana; nueve juegos de té, compuestos de 30 piezas cada uno [1]; nueve jícaras, siete puños de bastón, seis tazas, y el resto, una ó dos piezas de tinteros con salbadera, mangos de cuchillo, tazones, juegos de viaje, azucareros, teteras y saleros.

Los precios eran adecuados al lujo de los objetos, como puede juzgarse por los siguientes: las tabaqueras las había desde 5 ducados hasta 50 [2]; los juegos de té fluctuaban entre 30 y 450 ducados, los bastones entre 30 y 40, un tintero con salbadera blancos valía 3, una taza con plato pintados en claroscuro 5, un puño de bastón 6, y así sucesivamente.

En esta relación no hay más que un objeto escultural: una cabra blanca, estimada en 11 ducados. Por donde se ve que los artículos más abundantes son las tabaqueras, los bastones y los juegos de té: todos aquellos artículos que hasta entonces habían sido peculiares de los plateros.

Los cuidados del Rey para mejorar la manufactura fueron incesantes, y además de vigilar por sí mismo las labores, dictó varias órdenes para procurarse los mejores artistas de otras fábricas, incluso de la imperial de Viena, y las mejores tierras que hubiese en el reino, y aun fuera de Italia, para la composición de la porcelana.

Á este último efecto, dispuso que se enviasen muestras de tierras traídas de Sajonia á los presidentes de todas las provincias, para que investigasen si en el territorio de las mismas había yacimientos ó filones de otras semejantes. Y á consecuencia de esta orden comenzaron á llegar á Nápoles saquitos con tierras de distintas clases que, por su aspecto y cualidades, parecían adecuadas á las necesidades de la manufactura. Manieri Riccio ha dedicado á este particular una de sus interesantes Memorias sobre la Fábrica de Nápoles, y en ella se citan los varios lugares del reino donde se encuentran tierras más ó menos aplicables á la composición de la porcelana [3].

El asunto no nos interesa; pero sí añadiremos que se llevaron tierras de Pisa, de Venecia y de Roma, y hasta de la isla de Elba se llevó una creta útil para perfeccionar la porcelana, y de Viena una tierra para hacer más blanco el barniz ó baño de las piezas.

La que principalmente se usó en Capodimonte fué la de Vicenza; la cual, según decía el Dr. Rufa, *«essendo di un color livido, serviva per*

[1] Doce platitos, seis jícaras, seis tazas, una jarra, una jarrita, una tetera, un azucarero, un bote para té y un tazón ó ponchera.

[2] El ducado napolitano en esta época valía aproximadamente 4 *pesetas y media* de nuestra moneda. El ducado se dividía en 10 carlines, y el carlín en 10 granos.

[3] También se extendía la orden de investigación á las marcasitas, metales, fósiles, minerales, cristales, piedras duras y otras similares que fuesen raras é interesantes: lo que prueba las corrientes de aquel tiempo y el despertar de muchas industrias artísticas relacionadas con las ciencias naturales. Este mismo impulso había de originar pocos años después en España la fundación del Gabinete de Historia Natural, donde hallaran cabida todas las curiosidades de la naturaleza y del arte que pudieran interesar á los estudiosos y á los sabios.

*quasi tutte le fabriche di porcellana di Europa»*. Hasta el año 1785, como veremos luego, no se empleó en Nápoles el kaolín, llamado allí *argilla porcellana.*

Con estas diferentes arcillas y cretas se fueron haciendo continuos ensayos, como si esta fábrica tuviera por destino el no salir nunca de los secretos del laboratorio.

Y contribuyó á fomentar estos ensayos una circunstancia que debemos exponer aquí, para recordarla cuando historiemos nuestra Fábrica del Buen Retiro. Livio Schepers y su hijo Cayetano iniciaron en Capodimonte las discordias intestinas que tanto contribuyeron luego á malograr los dispendios del Tesoro español.

Era Livio hombre altanero y de conducta poco ejemplar. Envidioso del talento de su hijo, trató de ocultarle los secretos de su elaboración, aliándose con el modelador José Gricci, que pretendía á su hija Amadea, con quien después se casó. Cayetano hubo de sufrir los desvíos del padre y del cuñado, los cuales acabaron por inspirarle la resolución de inventar una pasta nueva que aventajase á la de su padre y le valiese la predilección del monarca. Y así fué, pues en 1744, el duque de Salas ordenó que Livio y Cayetano elaborasen sus distintas pastas con entera separación para que pudiera juzgarse de sus respectivos adelantos.

La medida era previsora, pero no resultó eficaz, pues teniendo que pasar las pastas al mismo modelador, desconfiaba el Cayetano de su cuñado y atribuía los fracasos á la intriga del padre. Fué preciso, por último, arrojar de la Fábrica á Livio, que fué destinado en 28 de Julio de 1744 á labrar los bustos, las estatuas y cuanto ocurriese hacer en el muelle de la ciudad de Nápoles.

Desde esta fecha quedó sólo Cayetano de compositor de porcelana, la cual, según Caselli, resultaba bellísima, tan perfecta en el color y en la transparencia *«da non cedere punto alla porcellana di Sassonia»*.

En 1745 formaban el personal de Capodimonte los siguientes artistas: Cayetano Schepers, compositor; José Gricci, modelador; Cayetano Fumo, entallador; Ambrosio de Giorgio, José Grossi, Juan Cantarella, Juan Frate, Nicolás Ruocco, Ubaldo Benedetti, Francisco Conti, Pascual Tucci, Cayetano Tucci, Jenaro Benincasa, José Santoro, Maestro Agustín Tucci, Maestro Mateo Ciarlone, Pedro de Rosariis y Salvador Nofri.

Los progresos de la Fábrica fueron tan en aumento, que este escaso personal se elevó diez años después á dos compositores, siete modeladores, diecisiete pintores, nueve adornistas, seis tiradores de rueda, siete horneros, tres molineros y tres mozos ó ayudantes para los hornos. De 17 operarios, se había elevado el personal de la fábrica á 54.

En este mismo entró de Intendente en Capodimonte Juan Tomás Bonicelli, á quien hemos de ver en Madrid administrando la del Buen Retiro.

Entre los numerosos operarios de la Fábrica, dominaban, como era natural, los napolitanos; pero los había de los demás estados de Italia,

de España y de Alemania. Dos de los mejores pintores, José La Torre y Juan Fischer, pertenecían á estas últimas naciones, y también era español Juan B. de Bautista, que tan hábil fué en la elaboración de flores de porcelana.

Muchas debieron ser las obras ejecutadas en este tiempo; pero, á juzgar por las notas publicadas por Riccio, dominaron las piezas de vajilla, aunque con carácter decorativo. Del primer modelador, José Gricci, además de las modeladas en este género, sólo se citan como esculturales las siguientes: Varias imágenes de San Sebastián, acompañadas de la figura de una mujer, que le cura las heridas; varias Vírgenes de la Piedad, ó sea de las Angustias, con el Salvador en los brazos; la caída de Fetonte, la figura de Pantalone, varios grupos de niños con cabras, una figurita de Baco, una Virgen de la Concepción, un mendigo, una mujer hilando, un pastor domando una cabra, el retrato de la Reina, y algunas otras estatuitas y bajos relieves que no se detallan [1].

No obstante el silencio de estas notas, sabemos que en 1758 se empezó á ejecutar la sala de porcelana del Palacio de Portici, cuya pintura, encomendada al pintor alemán Juan Fischer, con 10 oficiales, fué terminada por Luis Restile, á fines del año siguiente. Gaston Le Breton, en su *Céramique Espagnole*, dice que esta sala fué ejecutada por Antonio Falcone, José Verdone y Walde, nombres que no se registran en las varias relaciones de artistas de Capodimonte, que, sacadas de los documentos originales, ha publicado Riccio. Lo único que sabemos, por las noticias de este autor, es que la bóveda era de estuco, y había sido ejecutada por Gasparini [2].

Lo que parece deducirse de esto es que la sala no fué obra de Capodimonte, aunque sus pintores concurriesen á decorarla; lo cual redundaría en honra de los artistas del Buen Retiro, que habrían hecho, sin precedentes en sus talleres, las dos salas de los palacios de Aranjuez y de Madrid.

Sea de esto lo que quiera, el hecho es que la Fábrica de Capodimonte se hallaba en su apogeo al ocurrir la promoción de Carlos III al trono de España. «El 7 de Octubre, el Rey Católico—dice Riccio—se embarcó para España y se llevó consigo todos los artistas y pintores que quisieron seguirle, que fueron casi todos; á saber: el compositor Cayetano *Schepers*, José *de la Torre*, Juan B. *de la Torre*, Nicolás *de la Torre*, Juan *de la Torre*, Rafael *de la Torre*, Carlos *de la Torre*, Mariano *Nani*, Genaro *Boltri*, Fernando *Sorrentino*, Silverio *Brancaccio*, Francisco *Brancaccio*, padre é hijo, naturales de Torre del Greco,

[1] Tanto en las obras de Capodimonte como en las del Buen Retiro, es muy frecuente la representación de niños jugando con cabras. Este asunto, aunque tomó su origen inmediato de las pinturas herculanenses y pompeyanas, tenía una procedencia indígena, por la abundancia que hubo siempre en los Abruzzos del *antilope rupicapra*, cuya carne fué muy estimada de los antiguos.

[2] La bóveda de la Cámara del Real Palacio de Madrid, que lleva el nombre de *Gasparini*, conserva un revestimiento de estuco del mismo estilo que la de Portici.

Antonio *Provinciale*, José del *Cuoco*, Carlos *Coccorese*, Manuel *Brancaccio*, Nicolás *Donadio*, *Patarot*, José *Santoro*, Juan *Besia*, Francisco *Conte*, Nicolás *Conte*, Nicolás *Bottino*, Angel *Lionetti*, Joaquín *Amato*, José *Gricci*, Ambrosio de *Giorgio*, con su hijo, Cayetano *Fumo*, con tres hijos, José *Grossi*, Jenaro *Benincasa*, Nicolás *Ruocco*, Vicente *Frate*, Juan *Frate*, Romualdo *Fumo*, y tres esclavos, y con ellos también el intendente Juan Tomás *Bonicelli*.

»No quisieron marchar los pintores Luis Restile, napolitano, director de la Galería de pintores, con el encargo de enseñar á los aprendices y esclavos del Rey, Francisco de la Torre, Francisco Pascale, Antonio Cioffi y los operarios Cayetano Tucci, Carlos Tucci y dos hermanos suyos.

»El pintor Carlos Coccorese, al llegar á la ciudad de Alicante, enfermó y tuvo que volverse á Nápoles. También se volvieron después de algún tiempo Nicolás Donadio, Patarot, José Santoro, Juan Besia, Nicolás Conte, Francisco Conte y Carlos de la Torre.»

Tales son las noticias que, sacadas de los archivos de Nápoles, ha publicado Riccio, y que hemos creído conveniente insertar íntegras para fijar definitivamente la nómina de los operarios con que se fundó en Madrid la nueva Fábrica del Buen Retiro.

El mismo autor afirma que Bonicelli y Schepers, antes de embarcarse para España, hicieron demoler todos los hornos y destruir todos los enseres relativos á la manufactura para no dejar memoria.

Según veremos más adelante, la frase del escritor napolitano es exagerada; pero de lo que no cabe dudar es de que la Fábrica de Capodimonte concluyó con la partida de sus operarios, y que, al renacer diez años después, mudó de lugar para dejar incólume la memoria de la fundada por Carlos III [1].

## II

En efecto, su hijo, Fernando IV, en 1771, manifestó á sus ministros el deseo de restablecer la antigua Fábrica de Capodimonte, «para que no perdiese Nápoles la ventaja de poseer *su porcelana*», y el marqués Ricci, por complacer al soberano y darle este motivo de diversión y

[1] De tal modo se ha desconocido la historia de las fábricas napolitanas, que muchos autores confunden, bajo la denominación general de *Capodimonte* la fundada por Carlos III en este sitio y la fundada por su hijo, Fernando IV, en *Nápoles*. Véase *Alexis Martin* en su obra FAIENCES ET PORCELAINES, pág. 154, el cual, citando las marcas de esta fábrica, dice: «Capodimonte, de 1736 á 1759, la estrella ó cometa con rabo; Capodimonte, después de 1759, la N coronada.» Como se verá después, son dos fábricas distintas y emplazadas en lugares diferentes, aunque dentro del término de la ciudad de Nápoles.

pasatiempo, la estableció en Portici, dedicándose á prolijos experimentos para mejorarla, hasta producir algunas obras, aunque de escasa perfección [1].

Muerto al poco tiempo el marqués Ricci, nombró el Rey para sucederle en el cargo de Director de la manufactura á D. Tomás Pérez, español, oficial de la Secretaría de Estado, y hombre muy hábil y despierto, que había demostrado mucha afición y competencia en obras mecánicas.

El cual, para poder asistir á la Secretaría, quiso traer la Fábrica más cerca de la Corte, y propuso al Rey su traslación á la casa de campo que junto al picadero del Palacio Real de Nápoles existía, ampliándola con algunas nuevas edificaciones para establecer en ellas los hornos y almacenes. Mientras se ejecutaban estas obras, el nuevo director, según cuenta el marqués de Onofri, vino á España, á fin de estudiar todo cuanto se hacía en la Fábrica del Buen Retiro y para aprender de los antiguos napolitanos venidos con el Rey Católico la manipulación de la porcelana; y á su vuelta estableció en Nápoles el mismo sistema *español* y *napolitano* de hacer la *porcelana* de *frita* y con miniaturas [2].

Esta noticia, no recogida por Riccio en sus Memorias, pero evidente, por venir de un contemporáneo adscrito al servicio de la corte de Fernando IV, prueba bien claramente que la nueva Fábrica napolitana fué hija de la nuestra, más bien que hermana, y que los productos de su primera época debieron resultar iguales que los del Buen Retiro, en cuanto á la elaboración de la pasta y el decorado de las piezas.

La establecida en Portici funcionó poco y en pequeña escala, componiéndose su personal de Francisco Celebrano, modelador *valentissimo*, según Riccio, que ganaba 18 ducados al mes; Juan Besia, Francisco Chiari, Silverio M.ª Grue y Francisco Sicuro, con sueldo cada uno de 15 ducados; Francisco Pascale, Cayetano Tucci, Nicolás Bottini y Carlos Tucci, con 12.

En Agosto de 1773 se llevó definitivamente la Fábrica á la ciudad; á cuyo edificio había previamente dispuesto el Rey que se trasladasen de Capodimonte «toda la porcelana, todos los materiales, todos los utensilios, todas las máquinas y cuanto quedase allí de la antigua Fábrica». Lo cual prueba que su destrucción no fué tan completa como supone Riccio, cuyas son las palabras traducidas.

Desde esta fecha hasta 1807, la Fábrica de Nápoles subsistió con gloria, y se dió el caso verdaderamente extraño de que hasta el año de 1780, en que murió D. Tomás Pérez, la de Madrid estuviese diri-

[1] Hemos seguido en este párrafo, casi literalmente, el relato del marqués Francesco d'Onofri, en su *Elogio estemporanco per la gloriosa memoria de Carlos III.* 1787.

[2] «Dopo poco tempo andò à Spagna, per osservar tutto in quella Fabbrica e per imparar da quegli antichi napolitani, partiti gia col *Re Cattolico*, la manipolazione: ed al suo ritorno pose qui in Napoli il medesino sistema *Spanuolo* e *Napoletano*, e gli riusei di fare la *porcellana* di *fritta* e con pitturine.» M. de Onofri: *Elogio de Carlos III.*

gida por un italiano y la de Nápoles por un español, como si la mancomunidad de origen quisiera perpetuarse en su duración y en su historia.

Hemos dicho que hasta 1780, y en verdad que aunque la duración fué casi la misma en las dos fábricas, hijas de la de Capodimonte, la napolitana fué más progresiva que la madrileña, y sus obras alcanzaron pronto una perfección industrial á que no llegó sino á última hora la nuestra, aferrada á las tradiciones artísticas.

La causa de esta diferencia, que tanto importa para el conocimiento de los progresos de las artes industriales, consistió en que mientras la Fábrica de Nápoles estuvo continuamente renovando su personal con artistas afamados de las demás naciones, la nuestra se encerró en un círculo estrecho, donde giraban los trabajos sobre las prácticas de la rutina transmitida de padres á hijos. La reforma que aquí siempre se estuvo intentando, y no se realizó hasta los tiempos de Surada, en 1804, en Nápoles, se llevó á cabo desde su creación. En un informe que el director Pérez presentó al marqués de la Sambuca, sobre el estado de la Fábrica en 1777, después de exponer las cualidades y defectos de la porcelana que se estaba elaborando dice: «Los colores son tan buenos como los de Sajonia, y la pintura más exacta en cuanto al dibujo. Falta el buen gusto en la invención; pero éste es mal del país. El napolitano es fácil y pronto en imitar, pero difícil en inventar. Puede remediarse este inconveniente si el Rey, nuestro señor, para el adelanto de la Fábrica, hace venir de Viena ó de París algún buen artista *(qualche bravo artista)* que sirva de emulación [1].

No pudo el director español ver cumplidos sus deseos, pero conviene no olvidarlos, para no atribuir á su continuador toda la gloria de la reforma que debía de elevar esta Fábrica á tan alto grado de perfección en la industria cerámica.

Muerto Pérez en Abril de 1780, puso el Rey los ojos, para reemplazarle, en un sujeto de grande habilidad y pericia en artes cerámicas, especialmente en la composición de *pastas de creta*, en el *Marqués Cavaliere*, D. Domingo Venuti, al cual elevó á la categoría de Intendente de la Real Fábrica de Porcelana con gran sueldo, casa y *carrozza franca*, según dice Onofri. Venuti acometió la reforma de la Fábrica con verdadero entusiasmo, y partiendo de los proyectos de su antecesor, con la venia del Rey, hizo venir excelentes profesores de todos los ramos de la manufactura de los países extranjeros, creó en la Fábrica una *Academia de desnudo*, en la cual se cultivase con especialidad el gusto de la antigüedad clásica, y renovó las tentativas de la época anterior para buscar tierras adecuadas á la composición de la verdadera porcelana.

El éxito fué coronando todas sus reformas. De la Fábrica imperial de Viena llegaron Felipe Tagliolini, excelente modelador, y Magno Fessler, hornero é inventor de un horno perfeccionado para cocer la

[1] Riccio, pág. 301.

porcelana. Otros hábiles artistas vinieron de Florencia, que introdujeron en la Real Fábrica «la verdadera manipulación de la pasta y del barniz de la porcelana barnizada, cuya manipulación, dice Riccio, llegó en breve tiempo á tal perfección, que no había más que desear». Por último, «la máxima diligencia del Sr. Cavaliere, escribe Onofri, para encontrar la tierra adaptada para esta manufactura, después de infinitas investigaciones y laboriosas experiencias, al cabo de dos años dió el resultado apetecido, encontrándola á 40 millas de Roma, cerca de la *Villa Farnesio*, en una aldea llamada *Caprarola* [1], con la cual se empezó á fabricar en 1785 *la vera, verissima porcellana* [2]».

Posteriormente, vinieron á la Fábrica napolitana otros afamados artistas, porque el Rey quiso que la manufactura estuviese á la altura de los últimos adelantos, y tan pronto como llegaba la noticia de una invención nueva, se hacía venir para aplicarla y fomentar el progreso del Real Instituto. Por este tiempo fué llamado el maquinista Florentino Carrarese, inventor de un torno especial para trabajar la pasta (*torno in balzo*), y en 1790 fué llamado el arquitecto alemán Maximiliano Verschalfelt, constructor de hornos al estilo chino, y un año después el maquinista Pedro Giuntini, constructor de un nuevo modelo para hornos de porcelana.

Y no contento con esto el nuevo Intendente, previa la autorización del Rey, invitó nada menos que al Consejero Kastler de Rosenhein, fundador de la fábrica de porcelana de Viena, para que viniese á Nápoles á enseñar los medios de facilitar las labores y de reorganizar todos los servicios de la manufactura, á fin de hacerlos más perfectos. El sabio austriaco fué alojado en el mismo Palacio Real, y permaneció en Nápoles más de medio año, en el de 1795, recibiendo, como obsequio del Rey, una tabaquera con sus cifras, guarnecida de brillantes, y 900 ducados para sufragar los gastos de su viaje á España.

La Fábrica napolitana se había puesto á la cabeza de las de su clase [3], cuando los disturbios de la *República partenopea* y las guerras napoleónicas paralizaron sus vuelos; y aunque desde 1799 á 1807 se trabajó en ella, aprovechando los valiosos recursos allí reunidos, la ruina no tardó en venir con el desorden de su administración, pues llegó á costar, desde Octubre de 1799 á Agosto de 1801, en veintitrés meses, la

[1] Á 12 kilómetros del Sudeste de Viterbo.

[2] Onofri, *Elogio de Carlos III*.

[3] El Marqués de Onofri, en una nota de su *Elogio de Carlos III*, ponderando las buenas cualidades de la porcelana de Nápoles, refiere este hecho, que es digno de mención. Cuenta que deseando el Príncipe de *Terolito* y el Marqués de *Caracciolo* presenciar una prueba de la resistencia de la porcelana, fueron invitados por el caballero Venuti á visitar los talleres. Llegados á una *mufla* que estaba encendida á gran fuego, el Intendente cogió dos piezas y dos tazas y las metió en el horno; después de un rato las sacó, y no habían sufrido alteración ninguna. Admirados los visitadores, Venuti cogió otras tazas, las llenó de plomo y de estaño, y las metió en la mufla. Á los pocos minutos los metales se habían derretido, y empezaron á hervir. Retiradas las piezas del fuego, las mostró á los espectadores atónitos, y no solamente no tenían lesión alguna, sino que conservaban toda su blancura y brillantez.

suma de 58.680 ducados, siendo así, que antes no había llegado á costar más de 12.680 en igual período de tiempo.

En este estado se encontraba, cuando en 1807 la *ocupación militar* francesa, representada por los mismos hombres que en España, por José Bonaparte y por Joaquín Murat, queriendo sacudirse de ese gabarro, que en nada lisonjeaba su interés ni su patriotismo, la cedió á una sociedad anónima, representada por Poulard Prad, en cuyas manos concluyó, no sin una larga y penosa agonía.

*E così ebbe fine questa rinomatissima industria Napoletana*[1].

## III

Podrá parecer superfluo que, tratando nosotros de historiar la Fábrica madrileña, nos detengamos aún en la reseña que hemos intentado hacer de la napolitana; pero aunque independientes ambas y distintas en su organización, y casi en sus productos, no podemos olvidar su estrecho parentesco, ni el de sus fundadores; lo que dió lugar á continuos y recíprocos regalos entre ambas cortes, algunos de los cuales conocemos, y más de una vez han extraviado nuestro juicio al intentar clasificarlos.

Existen en el Museo Arqueológico Nacional muchas piezas procedentes del *chinero viejo* de Palacio, que por muchos años fueron reputadas como francesas. Son restos de los llamados *almuerzos* y juegos de té. La pasta es fina, blanca, limpia y muy transparente; el esmalte depurado, terso, claro y brillante; el dorado, ya mate, ya bruñido, excelente, y los colores muy vivos y muy variados. Las formas, así de las jarras, jícaras y platos, como de las jardineras, salvillas y floreros, son del estilo que los franceses llaman del Imperio, pero que propiamente es del seudoclasicismo degenerado de fines del siglo XVIII. Estas piezas ostentan medallones pintados con ramos de flores, camafeos, grupos de figuras italianas, países chinos y vistas de Nápoles[2].

Todas estas piezas, sin *marca* ninguna, pero ostentando *marcado* aire de familia, son indudablemente de la Fábrica Real de Nápoles, y enviadas como obsequio por Fernando IV á la familia real de Madrid.

Y no fueron estas vajillas los únicos regalos, pues consta en los documentos de los Archivos napolitanos, exhumados por Riccio, otros

[1] Riccio.

[2] He aquí las vistas que, según sus epígrafes, aparecen en 11 jícaras, fondo blanco, con adornos de oro bruñido: Magellina—Due Porte—Porte Capuana—Belvedere—P.te della Madelina—Posilipo—Palazzo Reale—Madona del Pianto—San Efreno—Capo di Chino—Castel N.vo. ¡Y que tales piezas hayan podido atribuirse á fábricas francesas! Conviene advertir que casi todos estos lugares se refieren á otras tantas mejoras hechas por Carlos III en la hermosa Parthénope.

más valiosos enviados por el Rey de Nápoles á su padre y á su hermano los Reyes de España. En 1779, Fernando IV envió á Carlos III una magnífica caja de reloj de porcelana, y dos años más tarde mandó labrar un magnífico *dessert*, compuesto de 88 figuras, copiadas en porcelana de las mejores estatuas desenterradas en Herculano, en el cual se veía representado al Rey Católico paseando con su hijo por entre las excavaciones de Herculano, y en actitud de animarle á proseguirlas, como su sucesor en el reino.

Este *dessert*, llamado herculanense, fué traído á Madrid en 1782 por dos pintores de la Real Fábrica, Santiago Milani y Antonio Cioffi, portadores también de una *Cacería de jabalíes* en relieve para el Príncipe de Asturias D. Carlos [1].

Al año siguiente, la Reina de Nápoles mandó hacer un grupo en bizcocho, representando á toda la Real familia, para enviárselo á su augusto suegro; de modo que los envíos eran continuos; y aunque hoy se ignore el destino de muchas de estas piezas, es indudable que concurrieron en aquel tiempo con los productos del Buen Retiro al embellecimiento de nuestros palacios reales.

Por eso en los del Escorial, Aranjuez, Pardo y la Granja existen muchos floreros, sin marcas, que se han considerado como franceses, y en nuestro concepto son napolitanos. ¿Y no era natural que en aquellos días aciagos para los Borbones de Francia se importasen con preferencia objetos de porcelana de Nápoles que de París?

Pero hay más: la Fábrica Real de Nápoles procuró abrirse mercados en países extranjeros, logrando llevar sus productos hasta la misma capital de Turquía, donde por mediación del comerciante raguseo Ciacra se estableció una tienda de porcelana hecha al estilo turco, ¿qué mucho, que contase con el de España, cuando aquí se carecía de

[1] El caballero Venuti, Intendente de la Real Fábrica, escribió, por encargo del Rey, un folleto para ilustración de este *dessert*, impreso en folio, en 94 páginas, en casa de V. Flauti, con este título: *Spiegazione d'un servizio da tavola dipinto e modellato in porcellana nella Fabbrica di Sua Maestà il Re delle due Sicilie sopra la serie di Vasi e Pitture esistenti nel Real Museo Ercolanese per uso di S. M. C.* Lleva 88 ilustraciones, tantas como las piezas de porcelana.

La *Cacería* existe en el Palacio del Escorial, y aunque hasta ahora ha sido reputada como del Buen Retiro, la justicia exige que se rectifique esta opinión y se atribuya á su verdadero origen. *Suum cuique*.

Pero hay más: al perderse la memoria de su procedencia, y ser atribuída á la Fábrica del Buen Retiro, la crítica picaresca de los turistas ha inventado una interpretación de los personajes que pugna con la verdad histórica. Suponen, y así corre, que allí están representados el rey Carlos IV, la reina María Luisa, el príncipe D. Fernando, el ministro Godoy, y hasta el pintor Goya. Habiéndose labrado esta cacería en 1781, mal podían estar allí el príncipe D. Fernando, que nació tres años después, ni el célebre Godoy, que contaba entonces catorce años de edad.

Á nuestro juicio, y sin haber hecho un estudio especial, la representada allí debe ser la familia real de Nápoles. En este caso, no es extraño que Fernando IV se pareciese á Carlos IV, su hermano, ni Fernando VII á su primo Francisco I. La que sale muy gananciosa es la reina María Luisa, nunca guapa y pronto vieja, confundida con María Carolina, cuya belleza, como la de su hermana la infortunada María Antonieta, tan celebradas fueron en su tiempo. Por respeto á la verdad histórica, y hasta por decoro de la dinastía reinante, creemos que debe desmentirse la maliciosa leyenda.

fábrica que abasteciese las necesidades del mercado, ya que la del Retiro, hasta muy tarde, no tuvo producción copiosa y adecuada al consumo del público?

Por eso creemos que abundan aquí, más de lo que se cree, las obras de Nápoles, y que muchos de los floreros y otros objetos decorativos de porcelana, que aún adornan las jardineras y chineros de muchas casas antiguas de nuestras provincias, proceden de aquel reino, unido al nuestro por vínculos tan estrechos en la historia de la política y de las artes.

# CAPÍTULO III

La cultura española en tiempo de Fernando VI.—Reinado de Carlos III y elementos que importa de Nápoles.—La Fábrica de la China del Buen Retiro.—Épocas y períodos en que puede dividirse su historia.—Su importancia y significación en la cultura artístico-industrial de España.

## I

El día 10 de Agosto de 1759 bajaba al sepulcro, agobiado por el peso de invencible melancolía, el rey Fernando VI, de quien no sin razón dice su epitafio «que murió sin hijos, pero con numerosa prole de virtudes patrias».

En su corto reinado, y al amparo de la paz de que disfrutó la nación, despertóse gran actividad en el cultivo de las ciencias y de las artes, en la industria y en el comercio, que auguraba días de prosperidad para España, cuando las demás naciones se veían envueltas en guerras y desastres.

Y como es frecuente en el juicio de los hombres apasionarse por un Príncipe y atribuir á él solo las glorias de otros muchos, parécenos justo declarar aquí, antes de entrar en el reinado de Carlos III, que en el de su hermano y antecesor D. Fernando se sembraron muchos gérmenes de cultura, dispuestos á fructificar más tarde, sobre todo en materias industriales y artísticas, que eran la moda de aquel tiempo y debían ser la principal gloria del nuevo reinado.

En el de Fernando VI se estableció la Academia de Nobles Artes, de donde habían de salir pintores, escultores y grabadores para los fu-

turos establecimientos artístico-industriales, y por los mismos días se enviaron al extranjero algunos jóvenes aventajados para perfeccionarse en el grabado de láminas y piedras duras, arte poco cultivado en España y elevado fuera á un grado de desarrollo no conocido hasta entonces.

Y respondiendo el Rey á la actividad iniciada en todas las clases sociales, abrió nuevos cauces á la investigación científica, promoviendo excursiones dentro y fuera de España, para exhumar los secretos de la Historia en los archivos, las fuentes de la riqueza en los campos y las creaciones del ingenio en la literatura y en las artes.

Con este motivo se importaron á España muchas manufacturas extranjeras, numerosos objetos de valor artístico y nuevas invenciones con que otras naciones se ufanaban y enriquecían.

Bastará citar un hecho para el objeto que nosotros nos proponemos, y es que al ocurrir la inopinada caída del Marqués de la Ensenada en 20 de Julio de 1754, como se mandasen inventariar y tasar sus bienes, se halló que el valor de la *china* ascendía á dos millones de pesos [1].

Y no prueba esta partida, que supera con mucho á las de la plata y oro y alhajas, la importación que se hacía por entonces en España de porcelanas extranjeras, sino el valor que alcanzaban y la representación que tenían en el desarrollo de las artes suntuarias.

Ahora bien: con esta consideración, y colocándonos para juzgar de los hechos históricos en las circunstancias en que ocurrieron, vamos á ver cómo fué importada de Nápoles á España la fabricación de esa rica mercancía, que despertaba á la sazón el interés y entusiasmo de los grandes señores y príncipes de Europa.

## II

Acompañada de graves preocupaciones debió llegar al Rey de Nápoles la noticia de la prematura muerte de su hermano D. Fernando. En su natural deseo de asegurar la sucesión del trono de las Dos Sicilias, que él había ocupado tantos años y dejaba en vías de grandes adelantos, en uno de sus hijos, necesitaba deshacer, sin provocar conflictos internacionales, una de las estipulaciones de la paz de Aquisgrán, que á ello se oponía, en interés de Austria y de Cerdeña, y, vencida esta dificultad, escoger entre sus hijos al que había de sucederle, pues el mayor, D. Felipe, se hallaba incapacitado por terrible dolencia [2].

[1] Manuscrito, citado por Lafuente, tomo de *Varios*.

[2] En la paz de Aquisgrán se había estipulado que si D. Carlos heredaba la corona de España,

Dos meses bastaron á D. Carlos para dominar estos conflictos, puesto que el día 6 de Octubre, verificada solemnemente la proclamación de su hijo D. Fernando IV como Rey de las Dos Sicilias, partía del puerto de Nápoles, entre las aclamaciones de sus antiguos súbditos, para venir á posesionarse de la corona de sus padres é inaugurar un nuevo reinado con el título de Carlos III.

En medio de tales preocupaciones y de los preparativos de un cambio tan radical en la vida política y personal del Monarca, asombra considerar que tuviese tiempo ni humor para pensar en la traslación de la Fábrica de porcelana del antiguo al nuevo reino; y, sin embargo, tal era el cariño que había tomado á la bella manufactura, que casi en su séquito incorporó tres naves, *Virgine del Lauro, Madona delle Grazie* y *Santa Lucía*, con el personal, material y artefactos de la Fábrica de Capodimonte [1].

El transporte comprendía sobre 225 personas, entre hombres, mujeres y niños, y el peso de los efectos y materiales ascendió á 7.890 arrobas, de las cuales 422 eran de pasta de porcelana, dato interesantísimo para poder apreciar los primeros trabajos de la nueva manufactura.

Los Reyes desembarcaron en Barcelona el 17 de Octubre, y prueba hasta qué punto preocupaba al Rey la suerte de su Fábrica, navegando con rumbo al puerto de Alicante, que, no obstante los graves y continuos quehaceres de sus primeros días de reinado, le vemos á los pocos de su llegada mandando al secretario de Estado Wall que facilitase dinero al director de la expedición, D. Juan Tomás Bonicelli, para que nada faltase á los operarios ni á sus familias, y se buscase sin pérdida de tiempo el sitio que se creyera más conveniente para levantar el edificio destinado á la nueva Fábrica.

La empresa del Rey era verdaderamente espléndida, y con más razón que Luis XIV, reprendido en sus prodigalidades por madame de Maintenon, podía decir Carlos III: «Un Rey da limosna derrochando mucho.»

Los gastos del traslado de la Fábrica fueron enormes: solamente el viaje costó 170.830 reales desde Nápoles hasta Alicante, y 83.465 de

pasaría su hermano D. Felipe á las Dos Sicilias, volviendo entonces los ducados de Parma y Guastalla al Austria y el de Plasencia al rey de Cerdeña.

Por efecto de nueva negociación, ésto se arregló con una renta anual equivalente á las libres de aquellos dominios para los Estados respectivos, y los matrimonios del archiduque José con una Princesa de Parma y del archiduque Leopoldo con María Luisa, hija segunda de don Carlos. El nuevo rey de Nápoles, D. Fernando, tenía á la sazón ocho años.

[1] Hé aquí el texto íntegro de la carta que el Intendente de la Fábrica dirigió al Marqués de Squilache previniéndole de los designios del monarca: «Su Majestad el Rey nuestro señor, habiendo resuelto llevar con él todo el personal de esta Fábrica Real de porcelana, así como una gran cantidad de materiales de la misma, me dirijo á V. E. de orden de S. M. para que tome las medidas necesarias á fin de que tenga los barcos necesarios y suficientes para el transporte, previniéndole, al mismo tiempo, que el personal expresado ascenderá á 225 personas aproximadamente. Villa Real de Capodimonte, 26 de agosto de 1759. Juan Tom.s Bonicelli.» (Archivo del M. de H.)

Alicante á Madrid. Esto sin contar gratificaciones que recibieron, tanto Bonicelli como Gricci, por ordenar la expedición y activar con sus gestiones la marcha de los transportes.

Tan pronto como llegó el Rey á Madrid, en los primeros días de Diciembre, recibió á los operarios en audiencia, que fué larga y afectuosa, pues de todo quiso informarse, para dictar órdenes encaminadas á facilitar la instalación; y, en efecto, puestos de acuerdo José Gricci, el primer modelador y jefe técnico de la manufactura, con D. Antonio de Borbón, arquitecto del Rey [1], se procedió á escoger sitio para levantar la Fábrica no lejos del palacio Real, que era á la sazón el del Buen Retiro, y en medio de las alamedas de este Real sitio, que recordaban, en cuanto era posible, las de Capodimonte.

El lugar escogido fué la plaza donde hoy está situado el *Angel Caído*, y donde entonces había una ermita dedicada á San Antonio, la cual quedó encerrada en la nueva construcción, y fué tan amplia como era preciso para encerrar un personal numeroso y los talleres y almacenes propios de tan complicada manufactura. Bastará decir que tenía tres pisos y seis pabellones, que la cornisa era de piedra y decoraban su fachada 98 rejas y 170 ventanas.

Tan grandioso edificio fué empezado á construir á mediados de Diciembre del año 1759, y con ser de «basta y regular arquitectura», según la frase del exigente Ponz, se hallaba, si no concluído, en disposición de habilitarse para la fabricación en Mayo del año siguiente; de modo que se emplearon en esta parte principal de la edificación cinco meses, de los cuales habría que descontar los días crudos del riguroso invierno.

La cantidad invertida en toda la obra pasó de seis millones de reales, suma que no parece excesiva para tan extensa y variada construcción, ejecutada á costa del Rey y con la urgencia que él mismo reclamaba.

Terminado el edificio, se procedió á instalar los artefactos, después de reparar los desperfectos de tan largo viaje, estableciéndose por de pronto cuatro talleres para los cuatro ramos de la fabricación: el ramo de *Elaboración de pastas*, que corría á cargo de Cayetano Schepers; el de *Modelado y Grabado*, dirigido por José Gricci; el de *Pintura*, que tenía por jefes á Genaro Boltri, napolitano, y Juan Bautista de la Torre, español, y, últimamente, el de *Tiradores de Rueda*, á las órdenes de José Grossi. El resto de los operarios se elevaba á más de cincuenta, de los cuales una tercera parte eran españoles. «Al crearse la Fábrica, dice Larruga, se sacaron seis chicos, bastante adelantados en el dibujo, de la Academia de San Fernando. Los seis salieron excelentes artistas, cuatro escultores y dos pintores. Uno de éstos fué D. Fernando Castillo, hábil pintor en china [2].

[1] Don Sixto María Soto, en un reciente é interesante *Estudio biográfico sobre Sabatini*, atribuye á este famoso ingeniero la construcción de la Fábrica de la China (pág. 58). Los documentos están terminantes, y para nada figura en ellos el nombre de Sabatini. El proyecto y los presupuestos aparecen suscritos por D. Antonio de Borbón.

[2] Memorias.

De modo que, desde sus primeros pasos, la Fábrica contó con el concurso inteligente de artistas españoles, que en este ramo de las artes industriales, como en otros muchos, fué España tierra fértil de artífices esclarecidos y de operarios hábiles y laboriosos.

Montada la Fábrica, y puestos en actividad sus talleres, empezóse por elaborar con la pasta traída de Nápoles objetos de lujo, como destinados á la ornamentación de los Palacios reales y á regalos que hacía el Monarca á las Cortes extranjeras, siendo la obra más delicada y espléndida la Sala de la China de Aranjuez, que lleva la fecha de 1763 y el nombre del hábil modelador José Gricci.

Pero antes de seguir adelante debemos trazarnos el camino que vamos á seguir, clasificando las épocas y períodos en que, á nuestro juicio, puede dividirse la historia de la Fábrica Real.

## III

Historia difícil de formar, ciertamente, habiéndose perdido el archivo de la Fábrica bajo las cenizas que consumió el edificio [1], y después de haberse dispersado sus obras, entregadas en su mayor parte al comercio de los anticuarios y coleccionistas; pero valiéndonos de las comunicaciones de sus directores con los secretarios del Rey, que por estar en los archivos del Estado se salvaron del incendio, y de las obras que hemos podido examinar, intentaremos seguir el curso de esta manufactura, no seguros de acertar, por ser los primeros en acometer la empresa, pero confiando en que no ha de faltarnos la benevolencia de las personas ilustradas, á las cuales encomendamos la rectificación de nuestros desaciertos.

La elaboración del Buen Retiro empieza, según acabamos de indicar, como continuación de la de Capodimonte. Los mismos jefes de taller, los mismos artefactos, los mismos procedimientos y las mismas tierras y pastas.

Representa esta primera época la continuación del gusto napolitano de que hemos hecho mérito en el capítulo anterior, y aunque modificado por influencias históricas y por el concurso de los artistas españoles agregados á la Fábrica, dura, con varias alternativas, que se traducen en completa decadencia, hasta la muerte del último Gricci en 1803.

[1] Sabemos, por referencias de los documentos existentes, que el archivo de la Fábrica constaba de 45 legajos y varios libros. Casi todo, hasta 1770, estaba redactado en italiano, y las cuentas de Capodimonte, que también vinieron en parte, alcanzaban al año de 1744.

El archivo, destruído por los franceses, acabó de perecer en 1812, cuando el pueblo invadió la Fábrica.

Esta primera época, que podría intitularse napolitana ó italiana, admite subdividirse en tres períodos.

El primero comprende desde la creación de la Fábrica en 1760, hasta la muerte de José Gricci, ocurrida en 1770. Tan napolitano es este período, que muchas de sus obras fueron empezadas en Capodimonte y terminadas en el Buen Retiro.

El segundo abarca los años en que dirigió la manufactura Carlos Schepers, hijo de Cayetano y nieto del sajón Livio, importador en Nápoles de los procedimientos y estilo de Missen y fundador de la Fábrica primitiva. Puede considerarse como un período intermedio, en el cual, á duras penas, se contiene la decadencia y ruina de la regia manufactura.

Por último, el tercer período es el de los hermanos Gricci, Carlos y Felipe, hijos ambos del primer modelador José, pero no sucesores, por desgracia, de su pericia y habilidad. Comprende desde la muerte de Carlos Schepers, en 1783, hasta la de Felipe, ocurrida en 1803.

La Fábrica napolitana muere con el último Gricci, pues al bajar éste al sepulcro, minada por intestinas discordias, agobiada con el peso de sus gastos, anticuada en sus procedimientos y falta de dirección inteligente y activa, hubiera desaparecido por completo si el bueno de Carlos IV, más acertado en esto que en dirigir su casa y Estados, no le hubiera infundido sangre española con la dirección de Sureda, el cual, trayendo los procedimientos de Sèvres, transformó la Fábrica Real en un establecimiento más industrial que artístico, capaz de competir con las extranjeras, que, vuelta la espalda á las antiguas mayólicas, más bellas que útiles, ponían la mira en ganarse los mercados de Europa y América, produciendo objetos más útiles que bellos, conforme á las necesidades de la vida moderna.

## IV

Comprende la historia entera de la Fábrica algo más de cincuenta años, y tiene como apéndice una prolongación de treinta y cuatro en la de loza fina de la Moncloa, creada por Fernando VII en 1817 y cerrada en 1850 bajo el reinado de Isabel II. En este largo período de tiempo, que abarca casi un siglo, se comprende la evolución de las artes cerámicas, desde la producción de las más hermosas porcelanas, hasta la fabricación de las más vulgares vajillas de uso doméstico.

Pero no es solamente la producción cerámica la que tenemos que admirar en la historia de esta Fábrica. Ya dijimos antes cómo las fábricas de porcelana sostenidas ó patrocinadas por los príncipes y gran-

des señores fueron verdaderos centros de cultura artística, abiertos á toda producción elegante, para cooperar á los fines fastuosos de sus ilustres mantenedores.

La nuestra del Buen Retiro acogió en sus talleres diversas manufacturas, y aunque distintas de la cerámica, venían á concurrir al mismo resultado, ó sea al desarrollo de las artes suntuarias, en que parecía vinculado el progreso de aquella época.

De estas industrias artísticas existían en España gloriosos antecedentes. En nuestras Catedrales, espléndidos museos de las artes industriales y bellas, se habían erigido desde el siglo XVI varios altares y sepulcros de *Jaspes*, en cuya ejecución se acreditaron como hábiles lapidarios muchos artífices, con los cuales llegó á formarse una escuela que transmitió sus prácticas al siglo XVIII. Imperfectos y faltos de delicadeza, sólo necesitaban afinarse con el ejemplo de buenos maestros, á cuya atención trató de acudir Fernando VI enviando á estudiar á los talleres extranjeros á varios alumnos aventajados de los nuestros, preparando con tan oportunos antecedentes el superior cultivo de la lapidaria artística en los días de Carlos III, el cual completó la educación de los artífices españoles con los hábiles maestros traídos de Italia.

Lo mismo puede decirse de los trabajos en bronce, que tenían brillante representación en la historia de nuestros grandes monumentos. En este punto no era necesario traer maestros extranjeros, sino aprovechar y estimular á los propios, pues arte análogo al de la ferretería, en que tan alto rayó España en el siglo XVI, no faltaron aquí nunca aventajados broncistas para llenar nuestros templos de obras repujadas, fundidas y cinceladas con singular maestría, sin que nada tuviéramos que envidiar á los forasteros. Lo único que les faltaba era acomodarse á las corrientes de la moda, y abandonando la rutina de los utensilios antiguos, elaborar obras nuevas, al estilo de las que ahora se usaban, con la finura y coquetería del lujo moderno.

El cual, no satisfecho con nada, en su sed insaciable de novedades y monerías, buscaba objetos decorativos en la historia de todas las artes suntuarias, y hasta apeló al marfil, más prendado de la rareza de la materia que de la novedad de los asuntos con ella representados.

Y así, respondiendo á las corrientes de las modas decorativas de su tiempo, Carlos III fué introduciendo en la Fábrica de la China del Buen Retiro maestros y talleres de varias artes é industrias, que concurriesen al progreso de la nación y al esplendor de su trono [1].

Yerran, pues, los autores que han supuesto que esta costosa Fábrica fué una bagatela ó una monería pueril [2], destinada solamente á satisfacer el capricho del Rey y el lujo de sus palacios; la Fábrica respondía

[1] También había en la Fábrica un buen taller de carpintería y otro de herrería. De este último hay la referencia, en cuentas de 1792, de que trabajaba en él un tal Luis Balleu, á quien se abonaron 14.000 reales «por seis tableros de hierro para un *desert*».

[2] Así lo afirma el general Dalrymple, viajero inglés, que la visitó en su tiempo.

á más altas miras, aunque no deban atribuirse á la exclusiva iniciativa de Carlos III.

En el mismo año en que vino este Monarca á ocupar el trono de España, D. Nicolás de Aldame le dedicó un *Nuevo reglamento para el adelantamiento de las fábricas, tanto de seda como de lana*, en el cual se leen estas interesantes palabras: «No se ignora que la idea del cardenal Alberoni, que promovió la fábrica de Guadalajara, fué *la de hacer un Seminario de maestros especiales para que se difundiesen en las demás del reino*, y excitar con este motivo la aplicación de nuestros naturales, y también para que, *á imitación del Soberano, tomasen á su cargo otros poderosos iguales empeños*» [1].

Tales fueron los precedentes que halló aquí Carlos III, y respondiendo á sus buenos propósitos, ya manifestados, según hemos visto, en el trono de Nápoles, de fomentar las obras públicas y las artes, debían animarle á crear y sostener esta famosa Fábrica, con la esperanza de dar nuevos rendimientos á la Corona, de marchar á la cabeza del progreso artístico-industrial de la nación, de ejercer por la superioridad de sus medios y de sus obras saludable influencia sobre la industria privada, y de alimentar el gusto público con trabajos de un estilo delicado y elegante y con las más bellas invenciones de las artes industriales y bellas.

[1] *Semanario Erudito de Valladares*, t. XI, pág. 107.

# CAPÍTULO IV

Primera época de la Fábrica: 1760-1804.—La vieja pasta napolitana y la nueva española.—Causas de los fracasos.—Muerte de José Gricci.—Síntomas de decadencia.

## I

Hemos dejado en el anterior montados los talleres y empezando á elaborar suntuosas obras de porcelana. Por fortuna, de las que pertenecen á este período, conocemos las principales, y son las dos Salas chapeadas de esta frágil materia que decoran los palacios reales de Aranjuez y de Madrid, obras ambas que, si bien difieren bastante en el estilo y en la composición, representan igualmente el más alto grado del entusiasmo que á la sazón despertaban los productos cerámicos aplicados á las artes suntuarias.

Idea peregrina, que no se ocurrió á los maestros de mayólicas al embellecer con sus obras tantos salones espléndidos, la de sustituir con ellas las ricas tapicerías; ni al mismo Watteau, el pintor de las fiestas galantes, la de colocar sus escenas cortesanas en tan amplias vitrinas, para que, reflejadas en el esmalte de los muros de porcelana, se confundiesen con los adornos esculturales y convirtieran la realidad en una ficción poética, como lo eran los cuadros campestres de Trianón y de Versalles.

Para saber hoy apreciar el mérito artístico-industrial de estas Salas, y su valor y significación en el cuadro social de su época, es preciso, de

una parte, saber la serie complicada y costosa de operaciones que entonces exigía la elaboración de la porcelana, y tener en cuenta la dificultad del ajuste de tantas y tan diversas piezas, los riesgos de la colocación, y la necesidad de consolidar hojas tan frágiles y quebradizas sobre los muros y bóvedas de piedra.

De otra parte, hay que imaginarse esas Salas amuebladas al estilo de la época, con sus sillerías doradas y vestidas de raso blanco, bordado en sedas de colores; sus jardineras y consolas de ébano, guarnecidas de marfil y de nácar, y sobre ellas relojes y candelabros, en que campeaba una espléndida vegetación de bronce con flores de esmalte; y en medio de tantas graciosas monerías y de tanto lujo refinado, los personajes de aquel tiempo, vestidos con trajes floridos y primorosos, como porcelanas vivas modeladas y barnizadas en delicada pasta tierna.

Ahora, esas Salas de China no deben mirarse, ni como verdaderas salas, ni como verdadera china: son magníficos ejemplares de una industria artística naciente, más propios para enriquecer un museo arqueológico que para ajustar en la serie de salones de un palacio, y más si se trata de un palacio desmantelado como el de Aranjuez, donde la Sala de la China representa hoy una decadencia deplorable en la historia de nuestra grande y espléndida Monarquía.

Y precisamente la de Aranjuez es la mejor, la más amplia, la más rica, la más adecuada al estilo de la época, y, por tanto, la más elegante y graciosa que, iluminada con los brazos de luces y la rica araña que tuvo en otro tiempo, debía ser uno de los más bellos ejemplares de la moda decorativa de Luis XV.

Forman su principal ornamentación los tipos chinos, tan usados en Francia desde que los empleó el pintor Boucher en sus obras cortesanas, y cuya introducción en Nápoles consta por documentos de su Fábrica y por la sala que debió servir de modelo á las nuestras, labrada para el palacio de Portici y hoy trasladada al de Capodimonte.

Según dijimos antes, la sala napolitana no fué obra de los artistas que ejecutaron las nuestras, pues el modelado de éstas pertenece á José Gricci, y la pintura debe atribuirse á Jenaro Boltri y Juan Bautista de la Torre, maestros á la sazón de este ramo de la manufactura real.

En cuanto á la pasta, observando las diferencias que ofrecen la del Gabinete de Aranjuez y el de Madrid, y considerando que aquél fué el primero que se ejecutó, y probablemente el primero de las obras salidas de la nueva Fábrica, suponemos que el de Aranjuez está ejecutado de la misma pasta de Capodimonte, y el de Madrid con la que empezó á elaborarse en el Buen Retiro de tierras españolas.

La pasta en el de Madrid es porosa, poco limpia y sin transparencia, y la cubierta tan vidriosa, que en algunos puntos donde se ha conglomerado resulta un baño de cristal muy verdoso, denunciando el excesivo empleo del óxido de plomo. Los colores son poco variados, y campea el verde sin duda como el color de moda, pero que hoy, á la distancia que nosotros vemos la paleta de los pintores de Versa-

lles, nos produce el efecto contrario al que causaría en su tiempo, y considerando lo que faltaba á aquellas porcelanas híbridas para llegar á las verdaderas, se nos viene á los labios la exclamación de la zorra de la fábula: ¡Están verdes!

Pero verdes y todo, ¡qué riqueza en la ornamentación! ¡qué gracia en la distribución de aquella vegetación exuberante! ¡qué esfuerzo de imaginación para trasladar á la porcelana los ornatos menudos, entonces empleados con profusión en los bordados y en los muebles! ¡cómo el genio del artista vino á plegarse á las exigencias de la sociedad, que le estimulaba y aplaudía! «Sus fantasías, diremos como Caveda juzgando á Churriguera, ofenderán el recto sentido, y de hecho lo contrariarán frecuentemente, pero eran producidas por una imaginación fecunda y lozana, caracterizaban una época, descubrían su gusto artístico, y revelaban un talento nada vulgar.»

De la riqueza que representan estas Salas, podemos juzgar por el coste que tuvieron en aquel tiempo, cuando el valor del dinero, como diremos luego, era superior al que hoy tiene en nuestros mercados. La ejecución de la de Aranjuez duró desde que se abrió la Fábrica hasta el año de 1765, y costó la suma de 571.555 reales. La de Madrid se empezó cuando la anterior se estaba terminando, y no debió durar menos, pues acaso el no tener, como la anterior, el nombre de José Gricci, sería por haber éste fallecido en 1770 [1]. Su importe no pasó de la cantidad de 256.598 reales. Indudablemente la marcha ya organizada de la Fábrica permitió hacer la Sala de Madrid con más economía que la de Aranjuez, que, siendo la primera, exigió mayores pruebas del material empleado, y acaso costosos ensayos de la nueva instalación de los artefactos.

El importe de 64.000 y pico de pesetas para vestir y decorar un salón regio no asombra hoy á nadie, pues cualquier especulador afortunado se las gasta para improvisar los suyos; pero téngase en cuenta, según hemos demostrado en otra parte [2], que para apreciar el coste de las obras antiguas hay que considerar el precio que tenían los jornales en su tiempo, regulados por el de las subsistencias. En este concepto, los 13.000 duros que costó la Sala de Madrid se elevan al doble ó al triple, pues no habría hoy escultores del mérito de Gricci, que se expatriaran para ganar 50 duros al mes, ni Giorgis, Boltris y Fumos que se conformaran con la mitad, siendo tan aventajados en una profesión nueva y de lujo.

Por todos conceptos, las Salas de la China, así la de Aranjuez como la de Madrid, son dos joyas de extraordinario mérito, y constituyen páginas interesantísimas de la historia industrial y artística del siglo XVIII,

[1] En las *Notas Manuscritas* del Sr. Conde de Valencia de Don Juan, que hemos compulsado, se dice que el Gabinete de porcelana del Palacio de Madrid está firmado por *Cayetano Schepers.* Siendo así, bien se ve que la firma no le corresponde como modelador ni como pintor, sino como director facultativo y compositor de pastas.

[2] *La Catedral de Sigüenza*, pág. 115.

tanto más interesantes cuanto son tan raras en Europa, y tanto más raras cuanto que la Fábrica de Carlos III, ya se la mire en Capodimonte, ya en el Buen Retiro, forma una especialidad en el desarrollo de las artes cerámicas y de las porcelanas de *pasta tierna.*

## II

Así la que se trajo de Nápoles, como la que se compuso en Madrid con tierras del país, eran excelentes para trabajos esculturales y decorativos, pero muy frágiles y alterables para los usos domésticos. Sin embargo, al mismo tiempo que se labraban las ricas Salas de los Palacios reales, producía la Fábrica no solamente jarrones de ornamentación para encima de mesas y consolas, cajas de reloj, tabaqueras, puños de cuchillos y bastones, sino piezas de vajilla con destino al uso de las personas reales. Y es interesante y gracioso lo que sobre este particular decía un testigo presencial, el Marqués de Onofri, ponderando el entusiasmo con que Carlos III miraba los productos de su Fábrica. Cuenta, cómo muchas veces ocurría á la Princesa de Asturias en el momento de tomar el café en vajilla de la Fábrica que, por gustarle muy caliente, se saltaba la taza, y por respeto debido al Rey Católico, todos, con prudencia, disimulaban el accidente. Y si esto sucedía con el calor, no era menos el daño que recibían con los ácidos; de modo que la elaboración de vajillas era inútil con aquella pasta, ni más ni menos que hubiera sucedido si con el material con que nuestros grandes rejeros del siglo XVI labraron tantos encajes de hierro, se hubiese intentado fabricar barras de ferrocarril ó cañones de tiro rápido.

Y aquí empezó la crisis de la Fábrica, en el intento vano de elaborar vajillas con una pasta buena solamente para obras esculturales, crisis que llena toda su historia, y sólo llegó á resolverse en los momentos en que el cambio de las instituciones políticas hacía ya imposible el sostenimiento de las Fábricas reales.

En los documentos que nos han quedado de ésta, apenas hay otras noticias técnicas, sobre todo de los primeros tiempos, sino las relativas á los ensayos de nuevas pastas para elaborar piezas de uso; y, en efecto, los ensayos y pruebas fueron continuos, originando graves discordias, que más de una vez pusieron en peligro su existencia.

El director facultativo y compositor de pastas Cayetano Schepers, queriendo atenuar sin duda el fracaso de sus tentativas, atribuía el mal éxito del ramo de Rueda á las discordias ocurridas entre los operarios italianos y los españoles. La explicación, sin embargo, no era para satisfacer ni al Rey ni á nadie; pues si el ramo de Rueda era tan defectuoso, en cambio de ésto, el escultural y pictórico era tan bueno ó me-

jor que en las fábricas de Sajonia y de Francia, y justamente donde abundaban los españoles era en las Galerías de escultura y pintura de la Real Fábrica.

Las discordias existieron, es cierto, malogrando los sacrificios de la Corona; pero conviene advertir, en descargo de los artistas españoles, que no nacieron en nuestro suelo, sino que fueron importadas de Nápoles, y procedieron de una parte, de las discordias de familia entre los Griccis y los Schepers, á que antes aludimos, y de otra, de la rivalidad implacable entre la superintendencia de los Bonicellis, italianos, y la dirección facultativa de los Schepers, alemanes.

Ahora bien; nada tiene de extraño que viniendo de arriba el mal ejemplo trascendiese á los operarios, ni que concurriese á fomentar el fuego de la discordia el sentimiento de nacionalidad, tanto más susceptible y peligroso, cuanto que se trataba de gentes que, siendo de países distintos, podían invocar los mismos derechos á la solicitud y protección del Monarca.

Los pocos documentos que nos han quedado acerca de los primeros tiempos de la Fábrica, casi se refieren exclusivamente á estas discordias, que se mantuvieron vivas, y cada vez más encarnizadas, hasta la muerte del último Bonicelli y la separación del último Schepers, ocurrida aquélla en Noviembre de 1797, y ésta en Junio de 1802.

Sea como quiera, la Fábrica fué marchando; pero reducida á trabajar solamente para el Rey, sus productos tuvieron un carácter meramente decorativo y suntuoso, como destinados á la ornamentación de los palacios reales y á regalos que hacía el Monarca á las Cortes extranjeras.

Y en este punto, las obras ejecutadas fueron magníficas. Sólo así se explica que Carlos III, tan conocedor del movimiento artístico-industrial de Europa, pudiera complacerse en enviar productos de su Fábrica á los Príncipes extranjeros, cuando las fábricas de Sajonia, de Inglaterra y de Francia llenaban los palacios de Europa de productos preciosos y verdaderamente regios.

Cooperaba en esta época á contener la decadencia de la Fábrica el hábil modelador José Gricci, cuyo nombre inmortaliza la Sala de la China de Aranjuez, el cual, impulsado por la emulación ó por los vuelos de la inspiración artística, fué abandonando los procedimientos del modelado cerámico para dedicarse casi por completo al modelado escultural, poniéndose á la cabeza de la Galería de Escultores, que era la que por entonces llevaba todo el peso de la Fábrica. Y es que para construir estatuas ó grupos esculturales, la pasta, como hemos dicho, era excelente, mientras que para las piezas de servicio adolecía de muchos defectos. El Rey se conformaba con estos productos, con los cuales embellecía sus reales habitaciones, y la Fábrica, sin otro estímulo, iba sosteniendo el numeroso personal que la agobiaba.

En 1770 bajó al sepulcro José Gricci; pero aunque la pérdida fué grande, por la autoridad de que gozaba entre los suyos, quedaba Carlos Schepers, hijo aventajado del primer director, para evitar que se

precipitase la iniciada ruina de la Fábrica. Sin embargo, los gastos eran enormes; cuando escribía Larruga sus Memorias, en 1787, dice que iban gastados 121 millones en la fábrica, cifra verdaderamente aterradora, y más para aquellos tiempos, en que la nación se vió envuelta en guerras exteriores. Y lo peor era que el mal iba en aumento, pues la Fábrica llegó á convertirse en una colonia, donde vivían casi todos los operarios; donde el Intendente tenía coche; donde había médicos, capellanes, y hasta juez especial. El Rey, en su munificencia, había empezado á conceder algunas pensiones á los obreros que se inhabilitaban para el trabajo; pero tras de estas pensiones, vinieron las viudedades y las orfandades, y las ayudas de costa para casarse los hijos de los operarios, todo lo cual fué elevando el presupuesto á cantidades exorbitantes.

Semejante estado de cosas empezaba á hacerse imposible: era necesario intentar alguna reforma, si no se quería correr el riesgo de que la Fábrica abrumase el tesoro de la nación y llegase á suscitar verdadero disgusto en el país, que presenciaba con resignación tanto despilfarro.

En este estado se hallaba cuando murió Carlos Schepers, hijo de Cayetano, al finalizar el año de 1783, dejando por herencia el desconcierto de los subordinados y la desconfianza del Rey. El establecimiento real iba á pasar por grave crisis: faltaban los elementos de resistencia, y la decadencia debía convertirse en completa ruina.

Sin embargo, aún vivía Carlos III, y no era de esperar que en su triste vejez renunciase á las risueñas distracciones de la juventud. En la Fábrica del Buen Retiro se habían vinculado los recuerdos más halagüeños de su vida: anciano y achacoso, al visitar sus talleres se reanimaban sus fuerzas, y sentíase transportado á los tiempos de su feliz reinado de Nápoles, á los días en que con sus manos trabajaba la porcelana, más blanda y flexible ciertamente que las riendas de una Monarquía que se precipitaba en su decadencia.

# CAPÍTULO V

Rivalidades entre Sebastián Schepers y los hijos de Gricci.—Ensayos de nuevas pastas.—Pónense los productos á la venta.—Carlos y Felipe Gricci.—Aumenta la decadencia.—Tentativas para remediarla.

## I

Los enormes gastos de la Fábrica debían de tener muy preocupado al Rey cuando bajó al sepulcro el director facultativo Carlos Schepers, nieto del fundador de la de Capodimonte.

Con motivo de la provisión de la vacante, surgieron más vivos que nunca los antagonismos suscitados entre los operarios, dando ocasión al Monarca para manifestar su desconfianza sobre la marcha de la manufactura, por no responder á las exigencias de los tiempos, ni á los progresos realizados por esta industria en los países extranjeros.

Los palacios reales estaban ya atestados de obras artísticas y de esculturas de porcelana; el lujo de mantener una fábrica de china, puramente decorativa, para uso del Monarca, no respondía á sus propósitos, y resultaba costosísimo; era preciso abrir nuevos horizontes á la manufactura real, si no se quería correr el riesgo inminente de tener que cerrarla.

El nombramiento de sucesor para Schepers, tenía en estas circunstancias gravedad extraordinaria: seguir las prácticas del viejo napolitano, era continuar el despilfarro y el lujo que tantos millones había costado á la Corona; traer elementos de fuera, era acrecentar el gasto

y complicar el estado de discordia en que se vivía en los talleres; el Rey debió vacilar mucho antes de resolver el conflicto, pues tardó un año en proveer la vacante, no sin antes disponer una especie de concurso entre los dos candidatos que se disputaban la plaza. Era uno Sebastián Schepers, hermano de Carlos, y otro Carlos Gricci, hijo del célebre modelador José; á ambos se les exigió que presentasen muestras de una porcelana más dura y resistente que la elaborada hasta entonces, y útil para fabricar piezas de servicio; ramo que, como sabemos, había sido totalmente abandonado por el meramente escultural y decorativo.

Y aquí empieza un período de ensayos, de pruebas, de discordias y de gastos, que no termina hasta la reforma de Sureda en 1804. Schepers y Gricci en competencia, que tenía más de rivalidad que de emulación, pusiéronse á elaborar sus respectivas pastas en los primeros meses de 1783. Todo el año, y parte del siguiente, fueron empleados en esta tarea, que costó sumas considerables. Por fin, presentaron al Rey sus pruebas, y éste, gustando más de las de Gricci, le nombró en Marzo de 1784 Director facultativo de la Fábrica.

Acerca de estas pruebas, existen algunos documentos con noticias muy interesantes. Schepers hizo varias para manifestar la novedad de sus estudios; pero debieron salirle bastante defectuosas, cuando el Rey acabó por mandarle que se dejase de novedades é hiciese «la composición que hicieron sus antecesores». En 23 de Octubre de 1783 decía Schepers en una comunicación dirigida al Ministro: «En la actualidad se están haciendo tres cualidades de china: la hecha por mí, la que hicieron componer cuando murió mi hermano, y otra de que va á hacer muestras D. Carlos Gricci» [1]. La instancia de Schepers pasó á informe del Intendente D. Domingo Bonicelli [2], el cual, en una comunicación durísima, que lleva la fecha de 7 de Diciembre, desmiente terminantemente á Schepers, y respecto de las pastas, dice que «no se conoce más porcelana, de las tres clases citadas por éste, que la de su hermano y la de los Gricci, por más que ésta no merece tal nombre» [3].

Otro de los cargos de Schepers, de que se defiende el Intendente, es de no haber traído para sus pruebas piedras del río de San Fernando [4], como se trajeron para Gricci. Bonicelli asegura que Schepers no pidió tales piedras, y la pasta hecha por él, «resultó tan arenosa, que

[1] Archivo del Ministerio de Hacienda.

[2] Don Domingo era hijo del primer intendente D. Juan Tomás, al cual sucedió en el cargo en Febrero de 1781. Disfrutaba un sueldo de 36.000 reales anuales y casa en la Fábrica.

[3] Idem.

[4] Estas piedras son verdaderos cristales de roca, de las cuales decía el mineralogista Bowles: «Si se quiere hacer un cristal tan duro, claro y transparente, como muchas piedras preciosas, y más lustroso que el cristal de Inglaterra, será menester valerse de algún inteligente fabricante de cristales para que pruebe la mezcla del plomo calcinado ó albayalde con ellas y con los demás ingredientes que le sugiera el arte, y formando su *frita* pase á fundirla, según reglas. Yo no dudo que el cristal hecho de este modo sería el más terso y transparente del mundo».—*Introducción á la Historia Natural y á la Geografía física de España.* Madrid, 1789.

despellejaba las manos á los operarios, por lo cual la tuvo que recoger para mejorarla»[1]. A pesar de éste, algo debió conseguir, cuando en otra comunicación del mismo Schepers, afirma este químico, que «de su pasta los escultores hicieron cerca de 200 piezas de varios tamaños, y en particular cinco arañas que S. A. el Príncipe N. S. les mandó hacer, ya cuatro años, y no habían podido salir con ellas»[2].

El Rey, no obstante las repetidas instancias de Schepers, mantuvo el nombramiento de Gricci, y aun dispuso que aquél saliese de la fábrica, por ser en ella elemento de perturbación y discordias.

Respecto á la pasta de Gricci, basta lo que ya sabemos para juzgar de su calidad: si entraban en ella, como principal elemento, los cristales de roca del río de San Fernando, tenía que resultar una *frita*, ó sea una pasta vidriosa, á la que se daba consistencia por medio de tierras blancas de Galapagar ó de Garlitos.

Frágil y quebradiza como era, resistía mejor, según resiste el vidrio, al uso doméstico en piezas de servicio; y como de lo que ahora se trataba era de fomentar este ramo, con preferencia al decorativo, el Rey, si no se dió por satisfecho, se conformó por lo menos con esta innovación, y mandó formar un Reglamento, el de 27 de Mayo de 1785, que fué el primero que tuvo esta fábrica.

Bajo la dirección de Carlos Gricci, y así reglamentado, pudo reanudar sus casi interrumpidos trabajos, elaborando piezas muy variadas, pero sin romper con la tradición de que abundasen las de lujo. De todos modos, el Rey, á vista del aumento de producción, y tratando de conciliar la subsistencia de la Fábrica con el alivio de los gastos que la agobiaban, resolvió poner sus productos á la venta, para lo cual dictó una Real orden mandando al Intendente que buscase en Madrid un local á propósito, en el cual se estableciese el almacén de ventas. Esta orden lleva la fecha de 7 de Agosto de 1788, es decir, cuatro meses anterior al fallecimiento del Monarca, ocurrido el 14 de Diciembre del mismo año.

No fué, pues, Carlos IV, como alguno ha supuesto[3], el que cambió el régimen de la Fábrica, abriendo sus puertas al público; fué el mismo creador de ella, el cual, cansado ya de gastar sumas enormes en su sostenimiento, trató de indemnizarse, ó, por lo menos, de aligerar el peso de tan grave carga, buscando en la venta de los productos ingresos con que atender á tan continuos y crecientes gastos.

El almacén se abrió en la calle del Turco; pero los resultados de la venta no correspondieron á las esperanzas del Rey. La mayor parte de

[1] Archivo del Ministerio de Hacienda.

[2] Idem.

[3] El Sr. Riaño, en su Manual de *Artes industriales en España*, escrito en inglés, para ilustración del Museo de Kensigton, hace esta afirmación enteramente gratuita, pues los documentos prueban lo contrario. ¿Y qué extraño puede parecer que Carlos III pusiese á la venta los productos de la Fábrica del Retiro, cuando puso los de Capodimonte desde los primeros días de la creación de esta manufactura?

los objetos eran de puro lujo, y tanto éstos, como los pocos de uso que había, estaban tasados á precios muy altos. Todos los escritores contemporáneos que se han ocupado en este asunto lo afirman unánimemente; todos dicen que las piezas expuestas en el almacén eran simplemente para adorno, y solamente las compraban las personas ricas. Claro está que, con un público tan reducido, era imposible sacar utilidades de la fábrica, y el almacén de ventas, en tales condiciones, no resolvía el problema de aliviar el peso del erario público, ni afianzar la vida del establecimiento industrial, tan comprometida por la competencia extranjera.

Fué preciso, por tanto, pensar en producir vajillas y otras piezas de uso general; pero para esto se chocaba con la consabida dificultad, que era la pasta. La empleada hasta entonces no era bastante resistente para sufrir los cambios bruscos de temperatura, ni la acción corrosiva de los ácidos, por más que fuera excelente para jarrones, flores, estatuas y chapas decorativas. El trabajo de buscar una pasta nueva se hacía cada vez más imperioso, si el establecimiento real había de convertirse en establecimiento industrial.

Carlos Gricci, á pesar de sus continuos estudios, no salía de su pasta vidriosa, más ó menos opaca, y, entre tanto, Sebastián Schepers asediaba al Rey con instancias y memoriales, ponderándole los descubrimientos que hacía en la materia, y solicitando recursos para nuevos ensayos.

La autoridad de que gozaba Bonicelli pudo impedir que tales pretensiones fuesen atendidas, no obstante haberse reproducido con más insistencia que nunca al ocurrir en 21 de Marzo de 1795 el fallecimiento de Carlos Gricci; pero el avisado Intendente se apresuró á proponer, casi en el acto, para la dirección facultativa de la Fábrica á un hermano del difunto, llamado Felipe, que había estado de ayudante suyo durante varios años, y poseía, como era natural, los secretos de las nuevas pastas. Las pretensiones de Schepers quedaron también defraudadas, sin que volviese á insistir en ellas, por la inflexible oposición de Bonicelli, cuya hostilidad, más ó menos justificada, no cesó sino con su muerte, ocurrida en Noviembre de 1797.

## II

Cargo muy pingüe y honroso debía de ser el de Intendente de la Real Fábrica, cuando se presentaron á solicitar la vacante nada menos que 14 candidatos, entre los cuales había personas muy caracterizadas, como el Barón de Castellar, y otros señores que ejercían cargos importantes en la administración pública y en la milicia [1]. Fué el agra-

[1] Los memoriales solicitando la plaza obran en el Archivo del Ministerio de Hacienda.

ciado un militar, D. Cristóbal Torrijos, persona completamente imperita en esta clase de negocios, pero que, queriendo acreditar suficiencia y solicitud en el nuevo destino, vino á embrollar más el estado de la Fábrica, desplegando actividad muy costosa y fraguando proyectos y reformas que no correspondían á la índole de este Instituto [1]. Lo primero que hizo fué recibir en la Fábrica á Schepers y postergar á Gricci, abriendo con esto un nuevo período de pruebas, de ambiciones y de rivalidades, que ocasionaron muchos gastos, y acabaron de embrollar la marcha de los talleres.

Cuatro años duraron los *experimentos* de Schepers [2], desde 1798 hasta 1802, y se gastaron en ellos más de 20.000 reales, acabando por declarar su protector el Intendente que, no habiendo salido bien de sus pruebas, convendría que volviese Gricci, «el cual, con nuevos descubrimientos y ensayos, que dice haber hecho, podría elaborar porcelana de mejores cualidades que la hecha hasta ahora».

En este período de ensayos fué cuando el incansable Intendente, viendo tal vez que no salía adelante con el secreto de la verdadera china, concibió el proyecto de elaborar loza inglesa é imitaciones de jaspes y mármoles; á cuyo efecto, en 1801, trajo de Talavera á un tal Clemente Collazo, maestro en loza fina, el cual trabajó por algún tiempo en la Fábrica, ejecutando muestras muy buenas, que Torrijos recomendó al Rey con grande encomio. Pero el Monarca, preocupado ya en la reforma y restauración del establecimiento, contestó, por medio de su ministro, que «era su voluntad que no se hicieran en aquella Real Casa otras fabricaciones que las de su instituto».

En efecto, Gricci volvió en Julio de 1802, y según decía en una comunicación dirigida al ministro, lo halló «todo parado y estropeado.» Las promesas de Gricci tampoco se cumplieron, pues aunque en su tiempo se hicieron muchas obras marcadas con su nombre, la pasta era poco más ó menos la misma aprendida de su hermano, enteramente vidriosa, sin ninguna de las cualidades de la verdadera porcelana [3].

[1] Por su fastuosa esplendidez y la exagerada protección que dispensaba á sus subordinados le llamaban en la Corte el *Rey de los Chinos.* Fué padre del célebre general D. José María Torrijos, fusilado en Málaga en 1831.

[2] Así los llamaba el Intendente en una comunicación de 14 de Noviembre de 1801. Schepers, en otra que lleva la fecha de 13 de Septiembre de 1799, dice que las nuevas pruebas estaban hechas «con verdaderos materiales hallados en esta Península, que son el *petunsé* y el *kaolin*, hallazgo, añade, de mucha importancia.» Si tales eran los materiales, el problema estaba resuelto, y, sin embargo, no sucedió así, porque las pruebas y los ensayos continuaron hasta llegar á defraudar todas las esperanzas. Fué ayudado en estos experimentos por un tal Santiago Traba, que dirigía en Rioseco una fábrica de loza.

[3] He aquí una relación de la compra de tierras y otros materiales que se hizo á la entrada de Gricci en Septiembre de 1802:

«Tierra de Galapagar, 324 arrobas.
De metal, una arroba.
De salitre, seis arrobas.
Oro fino, cinco onzas y seis ochavos.
Bronce, una arroba.

De aquí es que el ramo de vajillas, tan apetecido, no podía prosperar, y seguía cultivándose el meramente decorativo. Las pastas no eran á propósito; frágiles como el vidrio, ó más tiernas que la loza, ni resistían la acción de los ácidos, ni el continuo manejo y lavado de las piezas de uso. Es muy interesante en este punto, y prueba el estado de la Fábrica antes de la reforma de Sureda, cierto informe del Intendente para justificar la necesidad de un Reglamento. «El estado actual de la Fábrica, decía, es el tener 119 empleados, cuyos sueldos importan al año 697.355 reales, sin incluir pensiones, limosnas, jubilaciones y viudedades, que ascienden anualmente á 149.696.» Refiere luego el desorden que había en todos los servicios, y añade: «En el almacén existen 1.256 piezas, de las cuales solamente 23 son de uso, y éstas reguladas á precios enormes.» De donde resulta que apenas llega al 2 por 100 las piezas de servicio elaboradas, en comparación con las meramente decorativas [1].

Estas piezas de uso solían consistir en soperas, tazas, jícaras y azucareros. Las formas eran las ya anticuadas de Capodimonte, y en cuanto á su ornamentación, dejaba mucho que desear, porque el dorado era malo en la calidad y en la consistencia, y la pintura, por la mala calidad de la pasta y de los colores, resultaba pálida y defectuosa, amortiguando la finura y delicadeza del pincel de nuestros artistas [2].

En otro informe del Intendente [3] se lee el siguiente interesante párrafo: «En esta Real Fábrica tiene V. M. excelentes escultores, pintores, grabadores, floristas, broncistas y doradores que, estimulados por el celo, actividad y pericia de sus respectivos directores, están haciendo lo que nunca creí, y me prometo hacer mucho más en lo sucesivo; pero todo lo entorpece é inutiliza lo atrasado que se halla la parte de química, así por lo que hace á la composición de la porcelana, barnices, colores y oro (que nada valen), como por lo relativo á vajilla.»

A pesar de lo defectuoso de esta fabricación, los precios en que se vendían las piezas de vajilla eran enormes. El mismo Intendente nos

Tierra de Yébenes, 29 arrobas.
Asperón de Manzanares para un horno de reverbero, 385 arrobas.
Arcilla de Garlitos, 59 arrobas.
Tierra de Zamora para cajas, 34 arrobas.
Más tierra de Galapagar, 576 arrobas.»
La tierra de Galapagar y Garlitos costaba 3 reales, y 8 la de Yébenes.

[1] Cuando, según veremos más adelante, se trató de vender en conjunto todas las piezas del almacén, la Compañía de Filipinas á quien se ofrecieron, contestó, por medio de su gerente, que tales existencias no le convenían «por no consistir sino en figuras de varios tamaños y cajas sin charnelas la mayor parte, y piezas sueltas descabaladas de difícil salida.» — Archivo del Ministerio de Hacienda.

[2] En 1801 se hicieron ensayos por un pintor de la Fábrica, D. José Rubio, discípulo de Maella, que trabajó en la Flora Perubiana y en la Fábrica de cristales de la Granja, de sustituir con la estampación por medio de láminas de cobre, grabados y tórculos, la pintura de las piezas; pero no dió resultado, ni el procedimiento era digno de una Fábrica que contaba con tan numerosa Galería de pintores.

[3] Lleva fecha de 6 de Julio de 1800.—Archivo del Ministerio de Hacienda.

lo ha dicho, y, para confirmar su opinión, añadía en el informe á que nos referimos: «¿Quién ha de dar por una tacilla 300 reales, por un platillo 240, por una sopera sin tapa 280 y por una con tapa 1.820 reales, no teniendo más de china que el nombre?»

Como se ve por estos datos, las piezas de vajilla del Buen Retiro se vendían á más alto precio en la Fábrica que se venden hoy en el comercio de antigüedades. Por vía de Apéndice publicaremos un inventario y tasación del almacén, tal y como existía en 1804, donde podrán verse los precios altísimos que tenían las piezas de lujo, y que no mejoraron, por cierto, después de la reforma de Sureda.

A todo esto, el almacén de ventas fué preciso cerrarlo, dejando sólo el de la Fábrica, «porque siendo los productos de ésta de mero lujo, los que deseen adquisiciones no se retraerán por las distancias», según decía el Secretario del Rey. Y el Intendente, por su parte, advertía que «estas piezas de puro lujo no pueden costearlas sino las personas de conveniencias» [1].

La situación se hacía cada vez más difícil, y ante el peligro de que hubiese que cerrar la Fábrica, con lo cual hubiera concluído la Intendencia, Torrijos se atrevió á pedir al Rey que mandase venir un químico de Alemania para mejorar los trabajos, «lo que sería de utilidad y honra para el instituto».

El rey Carlos IV, que mantuvo, en memoria de su padre, el amor á esta manufactura, comprendió la gravedad de las circunstancias, y tratando de resolver el problema, lo acometió en la forma más adecuada á los sentimientos del patriotismo; y en vez de traer un químico extranjero como pedía el Intendente, dispuso que saliese para Francia, provisto de las necesarias recomendaciones, y con el carácter de comisión reservada, un joven de grandes aptitudes para las artes, que había demostrado en diversas ocasiones decidida afición al estudio y laudables estímulos de sobresalir por sus conocimientos especiales.

La orden comisionando en París á Bartolomé Sureda lleva la fecha de 21 de Enero de 1802 [2].

La Fábrica, entre tanto, continuaba en el mayor desorden, y para

[1] Junio de 1800. Los productos de la venta en 1801 fueron 3.678 reales, y en 1802, 9.262. Los gastos excedían de 800.000.

[2] Merece copiarse la comunicación del ministro al Sr. D. Agustín de Betancourt, indicándole los propósitos del Rey acerca de este particular. Dice así: «Por el adjunto papel del Intendente de la Fábrica de porcelana establecida en el Real Sitio del Buen Retiro se enterará V. E. de la necesidad en que está aquel establecimiento de un buen químico que sepa hacer la verdadera porcelana en toda su perfección, y restablecer este precioso ramo de industria, para cuyo fomento se han consumido y consumen sin fruto grandes cantidades. Y siendo la voluntad del Rey que se establezca dicha fábrica en la perfección que en París, me dirá V. E. si tratando Sureda con el Cónsul de España en aquella Corte, y con su auxilio, podrá traer todos los conocimientos y algunos operarios de habilidad con la más escrupulosa reserva, para que desde luego pueda verificarse el expresado objeto, informando lo demás que se le ofrezca y parezca en el asunto, con devolución del oficio que acompaño. Dios guarde, etc. Aranjuez 21 de Enero 1801. —*Miguel Cayetano Soler.*»—Archivo Central de Alcalá.

remediar, siquiera no fuese más que interinamente, el mal, propuso el Intendente un nuevo Reglamento; pero el Rey, bien informado de la verdadera necesidad del instituto, contestaba pocos días después «que no quería hacer la menor novedad en la Fábrica de la China hasta el regreso de Sureda, pensionado en París para adquirir todos los conocimientos correspondientes á la fabricación de la *mejor china*.

¿Respondería Sureda á las esperanzas que en él se fundaban? Don Agustín Betancourt informaba desde París, á mediados de 1803, al Secretario de Estado en estos términos: «Sureda llevará á España en este año cuanto sepan los franceses en el ramo de la china; y V. E., que conoce cuál es el talento de Sureda para todas las artes, juzgará, como yo, que debe creerse cuanto promete.»

La muerte de Felipe Gricci, que en medio de tanto desorden, pero con buena voluntad, venía dirigiendo la Fábrica, ocurrida el 2 de Septiembre de 1803, obligó al Rey á llamar á Sureda, el cual, acelerando sus preparativos, se puso inmediatamente en marcha, ganoso de acreditar sus adelantos y de corresponder á las risueñas esperanzas que en él se fundaban.

# CAPITULO VI

Segunda época de la fábrica: 1804-1808.—Influencia francesa.—Reforma de Sureda.—La nueva pasta.—La magnesita.—Recetas de la porcelana nueva y de su cubierta.—Reconocimiento de la nueva porcelana.—Mérito de esta porcelana, según los químicos franceses.—Injusto desdén de los coleccionistas españoles.

## I

EL 18 de Octubre de 1803 llamaba á las puertas de la Fábrica, después de haber asistido veinte meses solamente á los talleres de Sèvres, D. Bartolomé Sureda, importador, según se decía, del apetecido secreto de la verdadera china [1].

La antigua Fábrica del Buen Retiro, dedicada durante cuarenta y tres años á producir obras artísticas y decorativas, debía experimentar ahora una transformación profunda, pues dando de mano

[1] Don Bartolomé Sureda era natural de Palma (Baleares), donde había nacido en 1767, y empezó su carrera en el Real Gabinete de Máquinas, siendo director D. Agustín Betancourt, el cual, viendo en él especial disposición para las artes, le llevó consigo á Londres, donde permaneció tres años estudiando las fábricas de hilados. Encargado Bentancourt de abrir un canal de navegación en la isla de Cuba, obtuvo para él el destino de delineante; pero dificultado el viaje por la guerra con los ingleses, hubo de regresar á Madrid, donde volvió á entrar de Conserje en el Gabinete de Máquinas. En 1800 fué comisionado por el Gobierno para pasar á París á estudiar las fábricas de algodón, y poco después recibió el encargo de instruirse en la fabricación de la verdadera porcelana. Según testimonio de Agreda, «era hombre de saber y grande inteligencia: tenía un talento grande en pintar países á la acuarela». En las *Notas manuscritas* del señor

á los productos que habían constituído su mayor gloria, iba á dedicarse á la elaboración de vajillas y objetos útiles, para concurrir con ellos á los mercados en que se enriquecían las fábricas extranjeras.

Grande debió ser con este motivo la satisfacción de aquél pobre Intendente, que no cifraba el porvenir de la Fábrica sino en convertirla en establecimiento industrial, como si esta conversión fuera posible para un Instituto regio, agobiado por los compromisos y liberalidades de un Monarca espléndido y fastuoso.

Acompañaban al recién llegado dos franceses, Mr. Vivien y Mr. Perche, operarios ambos de Sèvres, y ambos distinguidos por su habilidad en la elaboración y decoración de la nueva porcelana.

La empresa de reformar la Fábrica Real, aunque mercantilmente fuese absurda, se ofrecía ahora bajo las más halagüeñas esperanzas. El mismo Rey, sugestionado por la ilusión de competir con los fabricantes extranjeros, se mostraba dispuesto á nuevos sacrificios [1]. Sólo faltaba que Sureda encontrase las tierras necesarias en el país y los elementos adecuados en la Fábrica para comenzar á elaborar la verdadera china.

En cuanto á la Fábrica, el nuevo director, según dijo, la encontró completamente desorganizada. Los artefactos, según él, eran anticuados; los materiales inútiles, los operarios estaban enemistados y los procedimientos resultaban dispendiosos y falsos; pero, rindiendo tributo á la verdad, declaró que había dos cosas excelentes: las Galerías de Pintura y Escultura, que se consumían en la inacción y en el desorden. Oigamos al mismo Sureda, cómo preparaba el mérito de sus reformas: «Vi que en esta Fábrica ignoraban totalmente los descubrimientos que se habían hecho en Francia desde treinta años, y por más de noventa en Sajonia; por consiguiente, ni tenían ni habían buscado materiales á propósito, ni conocían el mecanismo de la fabricación, muy diferente de la porcelana que habían hecho hasta entonces. En este estado, añade rotundamente, me ví en la precisión de empezar mis exámenes, sin poder contar con la Fábrica existente» [2].

Sureda quería acumular sombras sobre el cuadro donde él había de crear la nueva luz; pero sus mismas palabras envolvían la defensa de la fábrica antigua, pues si eran excelentes las Galerías de Pintura y Escultura, ¿qué falta hacía para los grupos esculturales ni para las

Conde de Valencia de D. Juan hemos leído que un hijo de Sureda, Arquitecto, D. Alejandro, refirió á dicho Sr. Conde que su padre fué muy amigo de Goya y que apurado éste por no saber grabar, le enseñó Sureda el nuevo procedimiento al humo que había aprendido en Inglaterra, por lo que, agradecido Goya, le hizo su retrato y el de su señora, muy notables.

[1] Además de otros auxilios, destinó medio millón de reales para reforzar la caja de la Fábrica, y que pudiera atenderse mejor á los nuevos gastos que imponía la reforma.

[2] Por no servirle, ni las leñas para combustible de los hornos, pues en 30 de Abril de 1804 pide al Intendente 20.000 arrobas de leña, y dice: «Que habiendo examinado las leñas que se traían del Real bosque del Pardo, su condición no las hacía útiles para la cocción de la *verdadera porcelana*, y necesitaba que se la suministrasen de álamo blanco y fresno».—Archivo general central de Alcalá de Henares, leg. 8.197.

bellezas pictóricas la pasta dura? Y para modelar y pintar, ¿qué otro mecanismo se necesitaba sino el genio y la inspiración moviendo una mano hábil y bien amaestrada?

En esto estaba el error de todos; error en que habían hecho caer al Rey, en confundir direcciones opuestas: la Fábrica de los Griccis, mirando hacia las mayólicas italianas; y la nueva Fábrica, mirando hacia las lozas de la Moncloa.

Y en esta dirección, la obra de Sureda fué notabilísima, ya fuese él solo el creador, ó ya concurriesen á ella los mismos operarios de la Fábrica vieja [1]. Considerando como artículo de primera necesidad para su empresa el hallazgo de las tierras adecuadas á la elaboración de la pasta dura, á este fin dedicó todos sus afanes. Sigamos oyendo al nuevo director: «Don Juan Guillermo Thalacker, dice, mineralogista, fué el primero que hizo conocer el feldespato en España, propio para esta especie de obra; pero me faltaban tierras arcillosas; llegaron algunas á mis manos, pero, experimentadas, ninguna fué á propósito, hasta que al cabo de siete meses, desesperanzado cuasi de poder fabricar porcelana, empecé á obtener algún resultado lisonjero con una tierra que se encuentra en el cerro de Almodóvar, entre Vicálvaro y Vallecas, y que después se ha encontrado inmediata á Madrid.»

Ahora bien: ¿qué clase de arcilla era la que buscaba Sureda? Tenía, según nos dice, el feldespato, es decir, el elemento ó tierra fusible de la porcelana; luego le faltaba la tierra infusible, es decir, la que los chinos llaman *kaolín*, nombre que ha sido aceptado en Europa.

El kaolín, objeto de tantas investigaciones y de tantos análisis, no es otra cosa que el mismo feldespato, pero descompuesto, y que por faltarle la potasa, que es su fundente, resulta totalmente infusible.

El feldespato y el kaolín son los dos elementos esenciales de la verdadera china.

Faltábale á Sureda uno de los elementos esenciales, casi el más esencial, el que forma la base de la porcelana dura, y aunque, según él nos dice, había ensayado algunas tierras kaolínicas, no le habían dado resultado. En este trance es cuando echó mano de la tierra del cerro de Almodóvar, en término de Vallecas.

Tratábase, como se ve, de un nuevo producto cerámico, de una nueva porcelana, de una invención inesperada, obtenida casualmente, después de practicar diversos ensayos muy difíciles y prolijos.

Veamos en qué consiste la naturaleza química y geológica de esta tierra, origen de una porcelana que pudiera llamarse con propiedad española, y más rigurosamente aún, *porcelana de Madrid.*

[1] Según noticias que debemos á la ilustrada bondad de nuestro distinguido amigo el Sr. Conde de Valencia de Don Juan, D. Domingo Agreda, hijo de D. Manuel, y sobrino del escultor don Esteban, Catedrático jubilado de Química, en conversaciones que tuvo con dicho Sr. Conde, le aseguró que los descubrimientos de la nueva pasta los había hecho su padre. El amor filial hace sospechoso el testimonio, sin que lo recusemos en absoluto.

## II

La magnesita forma parte de los silicatos magnesianos, los cuales están formados por el óxido de magnesia, combinado con el ácido silícico. De estos silicatos magnesianos los hay hidratados, porque absorben muy bien el agua, y los hay, por el contrario, anhidros.

De los hidratados, que son varios, hay algunos muy conocidos, aun para los profanos en la Mineralogía y en la Química; tales son la *esteatita*, llamada vulgarmente *jabón de sastre;* la *serpentina*, empleada en mesas, columnas y otras decoraciones artísticas, y, por último, la *magnesita*, que, así como las anteriores, admite diversas combinaciones y lleva diferentes nombres en la ciencia y en el comercio, siendo la variedad más conocida la llamada *espuma de mar* [1].

Reducido á polvo este mineral, no es untoso al tacto, como la esteatita, y su aspecto es térreo. Al salir de la cantera es pesado, y luego se vuelve ligero por la desecación, de donde le viene el nombre de *piedra loca*. Esta tierra es infusible, como que es de la familia del amianto, también perteneciente á los silicatos magnesianos.

Por esta cualidad sirvió á Sureda para sustituir al kaolín, esto es, á la materia infusible de la porcelana.

Respecto al feldespato, Sureda no halló dificultad, pues encontró varios excelentes en Galapagar, en Colmenar Viejo y en la Coruña. El feldespato es el *betun-zé* de los chinos, y se compone de sílice, en más de una quinta parte, con algo de potasa y de cal. Es fusible en esmalte blanco de porcelana, raya el vidrio y produce chispas con el eslabón.

Los hay de muchas clases y componentes. Cuando por efecto de descomposiciones químicas naturales, ó mejor dicho, geológicas, pierde la potasa, que es su fundente, se convierte en kaolín. Los feldespatos se mezclan, y hasta se confunden con los cuarzos, ó sea con el cristal de roca, con las ágatas, jaspes, ópalos, y otros muchos minerales tan abundantes en la naturaleza.

Sureda no cita en su Memoria más que estas dos tierras; pero teniendo en cuenta la poca plasticidad de la magnesita, esto es, la difi-

[1] Los doctores Bolívar y Calderón, en sus *Nuevos elementos de Historia Natural* (Madrid, 1900), llaman á este mineral *sepiolita*, y dicen que es una impropiedad denominarla *magnesita*, porque este nombre corresponde, en realidad, al carbonato magnésico (*giobertita* de Beudant). Citan dos clases: la del cerro de Almodóvar, ó de Vallecas, y la de Cabañas de la Sagra; «la de la primera localidad, añaden, no es de grano tan fino como la segunda, y no adquiere tan buen pulimento, por cuyo motivo no se usa más que en la construcción de hornillos.» Y las célebres porcelanas del Buen Retiro, ¿no merecían una mención de tan distinguidos naturalistas españoles?

cultad que ofrece para ser modelada, se comprende que debería emplear alguna otra arcilla más consistente.

Y esta suposición se convierte en evidencia, leyendo las recetas que, escritas de su mano, dejó D. Manuel de Agreda sobre la composición de la porcelana y colores que usaba la Fábrica del Retiro en 1808. Son tan interesantes, que merecen figurar en el texto.

### PASTA DE PORCELANA

Primera fórmula:

| | |
|---|---|
| 4 partes....... | Cuarzo de Galapagar [1]. |
| 2 1/2 ídem..... | Feldespato descompuesto del majuelo de Laso, media legua antes de Colmenar Viejo [2]. |
| 2 ídem........ | Arcilla magnesita de una arroyada, al Norte de la huerta de Zabala, pasada la fuente del Caño gordo. |

### BARNIZ Ó CUBIERTA

| | |
|---|---|
| 24 partes....... | Feldespato de Galapagar. |
| 4 ídem........ | Porcelana cocida. |

Otra fórmula:

### PASTA

| | |
|---|---|
| 48 partes....... | Arcilla de la Coruña, decantada ó colada por un tamiz muy fino, y después de seca, le echaban dichas 48 partes. |
| 7 ídem........ | Su cuarzo ó materia silícea que resultaba del decantado ó colado. |
| 3 1/2 ídem..... | Carbonato de cal. |

### BARNIZ Ó CUBIERTA PARA LA PASTA ANTERIOR

| | |
|---|---|
| 12 partes....... | Arcilla de la Coruña decantada [3]. |
| 16 ídem........ | Su cuarzo, que sale de la decantación. |
| 6 ídem........ | Carbonato de cal. |
| 4 ídem........ | Feldespato de Galapagar. |

[1] En Galapagar, á cuatro leguas de Madrid, hay canteras enormes de cuarzo excelente. (Nota de Agreda.)

[2] Media legua antes de llegar á Colmenar Viejo, á cinco leguas de Madrid, en el sitio llamado el majuelo de Laso, se encuentra feldespato descompuesto excelente. (Nota de Agreda.)

[3] En la Coruña se encuentra en abundancia una arcilla excelente, resultado de la descomposición del granito, que es lo que los franceses llaman kaolin, por darle este nombre los chinos. Se hicieron traer unas 30 arrobas para ensayarla; salió muy buena porcelana, del modo que indica la receta. (Nota de Agreda.)

También se empleó este otro barniz.

| | |
|---|---|
| 28 partes....... | Feldespato muy descompuesto, cargado de mica de Valdemorillo. |
| 6 idem....... | Carbonato de cal. |
| 4 idem....... | Feldespato de Galapagar. |

Y ya que recogemos aquí los apuntes de Agreda, transcribiremos una nota suya, que no deja de tener interés para apreciar ciertos defectos observados en piezas del Buen Retiro: «Entre las grandes dificultades, dice, que se encuentran en la fabricación de la porcelana son: primera, el graduar la proporción de las mezclas, de modo que á veces, si se carga la dosis de la materia fusible, las piezas se tuercen en el fuego; segunda, si se carga de la materia refractaria, el barniz grietea; por esta causa hice grandes ensayos en los últimos días antes de la destrucción de dicha Fábrica por tropas francesas, conociendo que si llegaba á lograr que la pasta hecha con mayor cantidad de materia refractaria no grietase, era una ventaja muy grande, por no torcerse ninguna pieza en el fuego. Después de repetidos ensayos de barnices para este efecto, hice en los últimos días uno, que en pequeño tuvo el resultado deseado; pero al irlo á ensayar en grande escala, sucedió el trastorno por los franceses, y es del modo siguiente:

| | |
|---|---|
| 14 partes....... | Feldespato de Galapagar. |
| 3 idem....... | Cuarzo. |
| 1 idem....... | Piedra magnesiana de Vallecas, que sale á la falda del cerro de Almodóvar, de la que hacen hornillos» [1]. |

Como se ve, en la Fábrica del Buen Retiro no cesaron nunca los ensayos, lo cual es causa de los defectos que suelen encontrarse en sus productos, y hace tan difícil su clasificación, no obstante las pretensiones de los anticuarios que fallan *ex cáthedra* sobre su procedencia, como si estuviesen en el secreto de su fabricación y de su historia.

## III

¿Y cómo puede reconocerse la presencia de la magnesita en una porcelana, sin practicar un análisis químico en cada pieza? Semejante reconocimiento exige una gran práctica en el cotejo de las porcelanas antiguas de pasta tierna; pero, no obstante, vamos á indicar algunas observaciones que hemos aprendido en Brogniart. Este célebre cera-

[1] *Notas manuscritas* del Sr. Conde de Valencia de Don Juan.

mista, el verdadero creador de la manufactura de pasta dura de Sèvres, y aun puede añadirse que de la ténica de las artes cerámicas, estudió con paciente laboriosidad y adelgazada crítica las tierras que eran susceptibles de ser aplicadas á la porcelana. Sus análisis, sus juicios, sus observaciones, constituyen un tesoro de noticias, que dieron base á estos estudios. Brogniart, el maestro de Sureda, ensayó también la magnesita empleada por su aventajado discípulo, y entre las observaciones que es una la de que la pasta de magnesita resulta algún tanto porosa, ofreciendo, vista al trasluz, ciertos puntos blancos ó glóbulos que interrumpen la homogeneidad de la pasta y no se presentan en la pasta kaolínica.

Este dato podrá no ser decisivo; pero sobre ser fácil de aplicar, concurre con otras observaciones á simplificar el reconocimiento de la pasta magnesiana y á evitar el costoso, y á veces imposible, análisis químico.

Otro de los caracteres de esta pasta es el poco peso específico de sus piezas: ya hemos dicho que la magnesita se llama *piedra loca,* porque, sacada de la cantera, al perder el agua que en ella conserva, se hace mucho menos pesada. Ahora bien: después de sufrir la alta temperatura de la cocción, cuando la desecación es total y completa, su peso se aligera considerablemente.

Una noticia, al parecer insignificante, que hemos hallado en las cuentas de la Fábrica, puede servir de indicio para apreciar la diferencia entre el peso específico de las antiguas piezas del Buen Retiro y las nuevas. A poco de encargarse de la Dirección facultativa de la Fábrica Felipe Gricci, presentó un informe sobre abastecimiento de materiales para la Fábrica, y en él dice: «Un plato pesa una libra, con corta diferencia, otra cuatro platillos, y otra cuatro jícaras, etc.» [1]. Deduce de aquí las cantidades de tierras que hacían falta. En efecto, hemos pesado varios platos antiguos del Buen Retiro, y tienen sobre 575 gramos, en cambio, los que nosotros atribuímos á la época de Sureda, no pasan de 425.

Confirma la ligereza de esta pasta un dictamen de Mr. Proust, que luego expondremos, el cual dice: «Esta espuma de mar es de lo mejor que cabe para hacer hornillos de Química: se trabaja esta piedra al salir de la cantera como si fuese de arena. La ligereza de estos hornillos es extraordinaria. No se funden jamás, por fuerte que sea el fuego que se les ponga.»

La aplicación que señalaba Proust para la magnesita de Vallecas no ha sido desatendida: todos los hornillos que se venden en las cacharrerías de Madrid, y especialmente los que usan para su industria las castañeras que en los inviernos se sitúan en las esquinas de nuestras calles, son de esa tierra. ¿Quién podrá creer, al ver tan feos artefactos, que tienen un origen común y un parentesco tan próximo con las hermosas porcelanas del Buen Retiro?

[1] Archivo del Ministerio de Hacienda.

## IV

Llegados á este punto, ocurre preguntar: ¿la nueva porcelana del Retiro, respondía á las esperanzas que Sureda había hecho concebir al Monarca? ¿Podía llegar á competir con la elaborada en Sèvres?

Por aventurada que parece á algunos la respuesta, no dudamos en asegurar que los productos de la Fábrica española, no solamente podían competir con los de la francesa, sino que llegaron á superarlos. Y vamos á exponer el fundamento de nuestro juicio, que no puede ser más sólido ni más autorizado.

En los días en que Sureda dió á conocer su nueva porcelana, residía en España un químico francés de grande autoridad, y cuyo nombre ha quedado vinculado en obras magistrales, que todavía se consultan, á pesar de los últimos adelantos de esta ciencia, Mr. Proust, á quien se atribuye la teoría de los equivalentes, según la cual los cuerpos se combinan siguiendo proporciones invariables; hombre de incansable laboriosidad, de grande erudición, y que durante muchos años fué la principal ilustración de la Academia de Ciencias de París, y el más asiduo redactor del *Journal de Physique*. Tan célebre químico vió y examinó la porcelana de Sureda, y entusiasmado con ella, escribió á su colega Mr. Vauquelin una carta, que éste insigne químico extractó y publicó en los *Annales des arts et manufactures* [1], y de cuyo escrito tomamos lo que sigue:

[1] Hé aquí íntegro el texto francés: «M. Proust vient d'ecrire de Madrid à M. Vauquelin pour lui rendre compte d'un fait interessant pour les fabriques de porcelaine. M. Sureda, espagnol qui à suivi les travaux de la manufacture de Sèvre, dirige maintenant une manufacture de porcelaine à Madrid. Il paraît que l'élève est digne de l'école qui l'a produit, et qu'il à même devancé ses instituteurs; non-seulement il fabrique les plus belles porcelaines, mais son biscuit, au dire de M. Proust, l'emporte sur celui de Sèvre.

»Mais ce qui nous frappe le plus, c'est une innovation dans cette fabrication par l'emploi d'une pierre *siliceo-magnesienne*, ou espèce d'écume de mer qu'on trouve aux portes de Madrid, et qui remplace dans sa composition le kaolin de nos pâtes. Il couvre son biscuit avec des feld-spaths de la Galicie, que M. Proust dit être magnifiques.

»Ce savant ajoute que son écume de mer est ce qu'il y a de mieux por faire des fourneaux de chimie; ou taille cette pierre au sortir de sa carrière comme du sable. La légéreté de ces fourneaux est extraordinaire. Ils ne se fondent jamais, quelque feu qu'on y fasse. Outre la magnesie ou trouve dans cette écume de mer de la silice, quelques atômes d'argile et de chaux, et un peu de potasse, ce qui ne contribue pas peu au succès de cette porcelaine.

»Dans le tome III de nos *Annales* nous avons parlé de la fabrication des pipes turques d'écume de mer. Il est aussi à notre connaissance que le célèbre Wedgwood employait des terres magnesiennes dans plusieurs de ses compositions, mais nous en ignorons les proportions. Toujours est-il utile de publier de pareilles découvertes qui ne peuvent que tendre au perfectionnement des arts chimiques.» *Annales des arts et manufactures*, par MM. O'Reilly et Barbier.—Vemars, París (pág. 279, t. XXIV, 28 Fevrier 1806).—El único ejemplar que hemos encontrado de estos *Anales* en Madrid está en la Biblioteca de la *Escuela de Caminos*, y la noticia que antecede se hallaba entre dos hojas sin cortar, lo que prueba que por nadie había sido evacuada.

Dice así el epígrafe: «Noticia sobre una nueva especie de porcelana.» A continuación añade: «Mr. Proust acaba de escribir desde Madrid á Mr. Vauquelin, para darle cuenta de un suceso interesante para las fábricas de porcelana. Mr. Sureda, español, que ha seguido los trabajos de la manufactura de Sèvres, dirige en la actualidad una de porcelana en Madrid. Según parece, el discípulo es digno de la escuela que lo ha producido, y, aun lo que es más, *que ha superado á sus maestros:* no solamente fabrica *las más bellas porcelanas*, sino que su bizcocho, al decir de Mr. Proust, *es superior al de Sèvres*. Pero lo que más nos sorprende es una novedad en esta fabricación por el empleo de cierta piedra *silíceo-magnesiana* ó especie de *espuma de mar* que se encuentra á las puertas de Madrid, y que reemplaza en su composición al kaolín de nuestras pastas. Sureda cubre su bizcocho con los feldespatos de Galicia, que Mr. Proust dice son magníficos.» Y continúa más adelante: «Además de la magnesia, se encuentra en esta espuma de mar algo de sílice, algunos átomos de arcilla y de cal y un poco de potasa, todo lo cual no deja de contribuir bastante al éxito de esta porcelana.

Resultan de este autorizadísimo dictamen las siguientes conclusiones: 1.ª Que la pasta de Sureda es un descubrimiento y un progreso en las artes cerámicas; 2.ª Que Sureda, discípulo de la manufactura de Sèvres, ha superado á sus maestros; 3.ª Que el bizcocho, es decir, la pasta de Sureda, es superior á la de Sèvres, y 4.ª Que el baño ó barniz es magnífico.

Todo esto lo afirma un químico francés en la época en que dirigía la fábrica de Sèvres el célebre Brogniart; lo asegura quien podía conocer y conocía científicamente la íntima composición de las pastas que se empleaban en las fábricas extranjeras; de modo que su testimonio no puede ser recusado ni por parcialidad nacional ni por ignorancia científica.

Esto, por lo que hace á la pasta y á la cubierta, que respecto de los colores y el dorado también sabemos, aunque el testimonio no sea tan autorizado, que superaban á los empleados en París. El Intendente Torrijos decía de las primeras pruebas de Sureda: «En cuanto á los colores y el dorado por las diferentes pinturas que con los que les ha facilitado han hecho algunos de los operarios de esta Fábrica, he visto que desde luego *son tan superiores á cuantas se hacen en París*» [1].

Y siendo esto así, ¿hay razón para que los anticuarios y coleccionistas españoles pongan sobre su cabeza los productos de la primera época de la Fábrica, elaborados con la *frita* napolitana ó con otras pastas híbridas sostenidas por la rutina, y miren con desdén los de la segunda época, compuestos con una pasta original, casi podríamos decir indígena, más dura que la kaolínica [2] y tan hermosa como la de Sèvres?

[1] Según Agreda, los mejores colores del Buen Retiro en su segunda época, fueron el azul y el púrpura.—*Notas manuscritas* del Sr. Conde de Valencia de Don Juan.

[2] Refiere don Manuel de Agreda que él hizo varias veces el experimento de fundir piezas de la porcelana dura de Sèvres teniendo por crisol una vasija de la porcelana nueva del Retiro. *Notas manuscritas*, etc.

Les concedemos la preferencia por el estilo napolitano, inspirado en tan varias corrientes, aunque dominando el barroquismo del tiempo de Luis XV; les concedemos la indiferencia ó el disgusto por el neoclasicismo que sucedió en las modas más ó menos artísticas de la época y ha dado en llamarse estilo del imperio; pero ¿nada significa la materia industrial, tratándose de una Fábrica de porcelana?

Sean los que quieran sus gustos particulares en punto al estilo artístico, ¿no es justo reconocer que la obra cerámica merece estimación propia en la historia de las artes industriales, y que la creación de Sureda tiene mérito especial para complacer á los ceramistas y lisonjear á los españoles?

A nuestro juicio, este verdadero extravío de los aficionados á la cerámica española, procede de no haberse conocido la historia interna de la Fábrica del Buen Retiro, y de haber salido al mundo, sin distintivo externo, muchas de las obras del tiempo de Sureda.

Y aun sobre la cuestión de arte habría mucho que hablar; pero basta con lo que va escrito y se añadirá luego, para protestar contra el convencionalismo de los anticuarios, que trazan líneas divisorias en el aire y descargan con frecuencia palos de ciego.

# CAPÍTULO VII

Organización de la Fábrica en tiempo de Sureda.—Sus obras y datos estadísticos de su venta.—Ocupación de la Fábrica por los franceses.—Su ruina.

## I

VENCIDA la mayor dificultad que se ofrecía á la empresa innovadora de Sureda, la de encontrar tierras á propósito para elaborar la porcelana dura, el Rey, que, participando de la general desconfianza, había dejado transcurrir diez meses sin dar al recién venido nombramiento ninguno, visto el resultado de sus primeros ensayos, no vaciló en nombrarle, con fecha 8 de Agosto de 1804, Director general de labores, con el sueldo de 40.000 reales anuales.

La cuantía de este sueldo en aquella fecha, prueba hasta qué punto debieron de satisfacer al Rey los ensayos ó pruebas de Sureda. Cayetano Schepers, primer director facultativo de la Fábrica, venido de Nápoles, ganaba 31 ducados napolitanos al mes, equivalentes á poco más de 500 reales.

La Fábrica del Buen Retiro, á pesar de los enormes gastos que había ocasionado al Real Patrimonio, renacía ahora con un lujo verdaderamente espléndido. Carlos IV no desmintió en este punto la afición á las artes que habían demostrado sus egregios antecesores [1].

[1] En 8 de Agosto de 1804 se dictó una Real orden que declara la previsión del Rey para el estudio de las artes cerámicas. La Real orden se dirige al Intendente de la Fábrica para que dili-

Nombrado Sureda jefe facultativo de la Fábrica, se imponía la transformación radical de la misma. A las cinco semanas de su promoción al cargo, se publicaba el nuevo Reglamento, inspirado en el justo deseo de ordenar todas las labores, unificar los diversos ramos que comprendía la elaboración de la porcelana, regularizar la marcha administrativa y dar impulso y actividad á todos los talleres, después de montarlos conforme á las nuevas necesidades de la Fábrica.

Aprobado por el Rey el nuevo Reglamento, Sureda distribuyó el numeroso personal conforme á sus estatutos, poniendo á los operarios franceses al frente de dos talleres importantísimos, como eran el de preparación, torneado y cocción de la porcelana en blanco, excepto la escultura, cuyo taller había de estar á cargo de Mr. Vivien, ayudado de su hijo, y con la obligación, contraída en escritura pública, de enseñar á cuantos discípulos les señalare el Director, y la de construir las muflas y cuidar de todo lo concerniente á la decoración de la porcelana confiada á Mr. Perche, el cual estaría al cuidado de la fundición de los colores al gran fuego y á la mufla, y enseñarían él y su mujer á dorar por todos los procedimientos modernos [1]. Y tan hábil resultó ser la esposa de Mr. Perche, D.ª María Teresa Fernandi, en el bruñido de oro, que se la señaló, con fecha 14 de Marzo de 1805, un sueldo de 6.000 reales sobre el que tenía su marido, y se creó un obrador especial con reglamento propio para este ramo de la manufactura.

## II

Reorganizada así la Fábrica, sólo faltaba estimular el impulso dado á los talleres para poder inundar el mercado con los objetos de servicio, según era la aspiración del Rey, y lo que el público apetecía, á fin de divulgar los productos de un establecimiento hasta entonces destinado al uso del monarca y de las clases ricas.

De todo empezó á elaborarse con un éxito que superaba á las esperanzas concebidas; pero una circunstancia notable vino á retrasar la producción de vajillas en grande escala. Y sucedió, que así como la

gencie la venta de toda la porcelana antigua existente en los almacenes, y caso de no poder venderse en Madrid, para que la envíe á Cádiz, á fin de que en el primer buque de guerra que saliere para Veracruz, Habana ó Buenos Aires, se envíe á aquellos países para su venta, y al final añade esta interesante orden, desgraciadamente malograda: «El Intendente reservará en un estante ó armario del almacén de la Fábrica algunas piezas de la porcelana que se ha elaborado desde su instalación hasta los últimos tiempos, inventariándose dichas piezas con toda la expresión que conduzca á la memoria de su origen é ilustración de la historia de la misma Fábrica.» Desgraciadamente, la serie mandada formar por el Rey, si llegó á formarse, no ha subsistido.

[1] Los contratos originales de estos artistas, redactados en francés, se hallan en el Archivo de Alcalá.

antigua pasta napolitana había servido para decorar espléndidamente los muros y bóvedas de los palacios reales, la nueva pasta madrileña debía servir, y sirvió, para decorar los pavimentos. Nada más lógico ni más en consonancia con la marcha de la Fábrica. ¿Quién podía pensar en hacer baldosas con la pasta de los Schepers? En cambio la de Sureda debía acreditar en estos objetos su resistencia y su duración. Oigamos sobre este particular al mismo Director, tal y como lo refiere en una curiosísima Memoria que lleva la fecha de 1808 y ha permanecido inédita: «Mientras se estaban arreglando los talleres, encargó S. M. unos pavimentos de porcelana para la Casa de Campo en Aranjuez, intitulada del Labrador, obra extremadamente difícil y que sólo se puede ejecutar con perfección en una Fábrica de muchos años de experiencia; pero como era indispensable llevar á efecto este mandato del mejor modo posible, puse en ejecución los pavimentos. El primero que se hizo, compuesto de 4.000 baldosas, se colocó á mediados del año pasado de 1807; el segundo, por Febrero de este año, en número de 2.160 baldosas, y el tercero, que se ha quedado sin poner, de 2.140. Estos tres pavimentos han retardado los progresos en las obras de vajilla [1].»

A pesar de esto, el mismo Sureda dice que en tres años se habían hecho «unas 7.000 piezas regulares de diferentes clases y usos». He aquí algunos datos estadísticos que hemos sacado de las cuentas de la Fábrica, por los cuales puede venirse en conocimiento de la producción de la misma durante el quinquenio de 1803-1807.

| | | | |
|---|---|---|---|
| Año 1803....... | Gastos de la fabricación..... | 111.235 | reales. |
| | Productos de la venta........ | 4.652 | » |
| Año 1804. ..... | Gastos de la fabricación..... | 137.276 | » |
| | Productos de la venta........ | 6.562 | » |
| Año 1805....... | Gastos de la fabricación..... | 351.021 | » |
| | Productos de la venta........ | 35.733 | » |
| Año 1806....... | Gastos de la fabricación...... | 127.252 | » |
| | Productos de la venta........ | 97.620 | » |
| Año 1807....... | Gastos de la fabricación.. ... | 234.640 | » |
| | Productos de la venta........ | 57.774 | » |

Como se ve por estos datos, la actividad de los obradores ó, lo que es igual, la producción, no corresponde á la venta, pues desde la reforma de Sureda, que es cuando se empezaron á elaborar objetos de uso, va ésta aumentando hasta llegar al máximum en 1806, para bajar rápidamente en el que le sigue [2]. Se comprenderá que el año de 1808

[1] Archivo de Alcalá. Leg. 8.195. Hacienda. Remesa antigua.

[2] El acopio de tierras en Diciembre de 1805, fué el siguiente:

300 arrobas de tierra de Zamora.
40 idem de feldespato del Bierzo de Galicia.
100 idem de Valdemorillo.
500 idem de piedra de Vallecas.

fué poco á propósito para la venta, por más que la actividad de los talleres no decayó hasta los tristes y funestos sucesos de Mayo. Bastará consignar que en Enero salieron del obrador de torneros 2.169 piezas; de las cuales 1.591 eran baldosas; del taller de escultura, 167 obras; del obrador de pintura, 123 piezas de vajilla, y de los hornos, 195. Con esta marcha, y habiéndose terminado la obra de las baldosas, puede calcularse adónde hubiera llegado la Fábrica sin la calamitosa invasión francesa.

El Director había vencido las mayores dificultades y abrigaba firmes esperanzas de llegar á sobrepujar á las fábricas extranjeras. Merece consignarse este hecho. En 4 de Febrero de 1806, el Príncipe de Maserano escribió desde París al Secretario de Estado diciéndo que Mr. Dihl se había ofrecido á venir á España por dos ó tres años para enseñar la composición de la mejor china. Es necesario advertir, para juzgar de la importancia de esta proposición, que Mr. Dihl era á la sazón uno de los primeros, si no el primero, de los maestros que había en Europa en la elaboración de la pasta dura. El fué quien, asociado á Mr. Guerhard, estableció en 1780, en la calle Bondy en París, la famosa fábrica que tomó bajo su protección el duque de Angulema, la cual rivalizó, y aun superó, á la de Sèvres «gracias á los conocimientos químicos, dice Jacquemart, y á la alta inteligencia de Dihl». Inventor de una paleta mineral perfeccionada, que no sufría alteración ninguna en el fuego, pudo ejecutar obras maravillosas, creando así el género en que Sèvres debía afamarse.

La proposición del príncipe de Maserano pasó á informe de Sureda, el cual, á vuelta de algunas consideraciones sobre el mérito de Dihl, añadía: «No es preciso traerlo, porque no pasará mucho tiempo sin que yo haga tan buenas piezas como Dihl.»

Aun contando con que haya en esta frase algo de arrogancia artística y aun patriótica, es lo cierto que los antecedentes de Sureda no permiten despreciarla en absoluto y tomarla como baladronada sin fundamento, hija de presuntuosa y necia vanidad. Sureda, que conocía el arte y había visitado los grandes centros manufactureros de porcelana de Inglaterra y Francia, se consideraba con aptitud y en condiciones de ejecutar obras tan buenas como las de Dihl y, por tanto, superiores á las de Sèvres.

Pero no ha de atribuirse todo el mérito al nuevo Director; el personal de la Fábrica respondió hábilmente á la reforma, y muy pronto hubo discípulos aprovechados que compartieran con los franceses el trabajo de componer y decorar la porcelana. Tanto es así, que, cumplido el contrato de Mr. Vivien, él y su hijo fueron despedidos en 11 de Enero de 1806. A Mr. Perche, por razones que no constan, se le prorrogó el contrato por otros tres años, si bien en la relación de operarios de la Fábrica, dada por Sureda en 23 de Noviembre de 1808, se citan varios decoradores y doradores de porcelana.

La actividad y variedad de los trabajos desde 1806, en que se empezó á trabajar en grande escala, exigió el nombramiento de un auxiliar para

Sureda, el cual recayó en D. Manuel de Agreda [1], hombre estudioso y hábil, que á la salida de Mr. Vivien se hizo cargo de los obradores de la porcelana en blanco, y al que se debieron, según cuenta Sureda, ensayos muy estimables de loza inglesa, hechos con tierras halladas en las inmediaciones de Madrid.

## III

Fácilmente se comprende que no serían sólo las baldosas de Aranjuez las obras elaborádas por Sureda para los Palacios reales [2]: y si bien los estragos de la dominación francesa y de la administración revolucionaria han debido ser causa de muchas pérdidas y de lamentables extravíos, en las relaciones mensuales que se daban de las obras hechas en la Fábrica en su tiempo, cítanse con frecuencia piezas para el Rey, y por ellas sabemos que en 11 de Enero de 1808 el mismo Director llevó á Aranjuez un par de «vasos de media vara de altos, fondo á gran fuego, con cuadros coloridos, marcos de oro mate grabados y adorno rico de oro cargado». No hemos buscado estos vasos, ni sabemos dónde existan; pero la descripción conviene, en sus líneas generales, con algunos de los que se conservan en los Palacios reales y fuera de ellos que, por carecer de marcas, venían siendo atribuídos á las fábricas francesas.

Al propio tiempo que se elaboraban piezas de mesa, la notable Galería de escultores que poseía la Fabrica producía estatuas en bizcocho, de las que nos han quedado muchos y muy hermosos ejemplares. Dos citaremos que merecen especial mención: las que posee en su Cámara S. A. R. la infanta D.ª Isabel, que representan á los reyes Don Carlos IV y D.ª María Luisa. De su autenticidad no puede dudarse: la del Rey lleva en su base esta inscripción grabada en la pasta: «Al benéfico restaurador de la Real Fábrica de porcelana»; la de la Reina dice solamente: «Real Fábrica de porcelana». Ambas muestran á continuación de los epígrafes el año 1806. Tan notables esculturas, que acusan un pronunciado estilo italiano, medirán cerca de una vara de altas, y según hemos oído referir fueron adquiridas hace pocos años por Su Alteza en

[1] Cuando el 8 de Noviembre de 1808 pidió Sureda su relevo, propuso para sucederle á don Manuel de Agreda, que dirigió la agonía de la Fábrica, marchando luego á París, donde dirigió la de Naps.

[2] A pesar de la amabilidad y finura del Sr. Zarco del Valle, á cuyas atenciones personales estamos agradecidos, no nos ha sido fácil estudiar las obras del Buen Retiro que existen en el Palacio de Madrid, pues una rápida visita no es ni puede ser suficiente para clasificar con acierto estas obras cerámicas. De lamentar es que no exista un Catálogo de todas ellas, que sería una garantía de su misma conservación.

casa de un prendero. Adquisición es ésta para ufanarse con ella, no sólo por el mérito indiscutible de las estatuas, sino por señalar de un modo gráfico la nueva época de la Real Fábrica del Buen Retiro. De la colección que existe en el Museo Arqueológico Nacional, las hay de la época de Sureda y anteriores, habiendo podido precisar la fecha de algunas, como la de las alegorías que representan *El Tiempo descubriendo la Verdad*, que aparece enumerada en la relación de obras del mes de Diciembre de 1807, y *Prometeo dando la vida al hombre.*

## IV

Todo marchaba viento en popa: la aspiración del Rey de establecer la Fábrica con *la perfección que en París* se había cumplido, á juicio de los mismos franceses. De sus talleres salían obras tan buenas como las que producía el mejor fabricante francés en la manufactura patrocinada por el Duque de Angulema. La Fábrica Real, con elementos enteramente españoles, podía competir con las extranjeras, cuando, según el juicio de los contemporáneos, la rivalidad industrial, más implacable que la artística, dió al traste con todo lo existente, pues en la guerra de la Independencia, entre los franceses, nuestros enemigos, y los ingleses, nuestros aliados, acabaron con la Fábrica, entregándola á la brutal rapacidad de la soldadesca y á los irreparables estragos del incendio, hasta convertirla en montón de cenizas y de escombros.

Las cosas pasaron de esta manera. Los franceses, á las órdenes de Murat, se habían apoderado alevosamente de Madrid el 23 de Marzo de 1808, y la inquietud y recelo que reinaba en todas las clases de la capital, precursoras de una catástrofe, habían llegado á la Fábrica, donde se temía de un momento á otro ver asomar el sable de los invasores. Aunque no paralizados los trabajos, empezaron á decaer con el pánico de los operarios.

Por fin, el 24 de Junio, después de la luctuosa jornada del 2 de Mayo, el Jefe del Estado Mayor francés Mr. Laforet, transmitía al Secretario de Estado una orden del Lugarteniente General del Reino, príncipe de Murat [1], para que se desocuparan varias piezas del edificio de la Fábrica de la China, con el fin de establecer allí un destacamento de tropas francesas.

La orden se cumplió, como no podía menos de cumplirse en aquellas azarosas circunstancias, y gran parte de los enseres de la Fábrica fueron arrumbados en un pabellón del edificio, y encomendados al cui-

[1] Por rara coincidencia el mismo Murat, á quien Napoleón confirió el reino de Nápoles en cambio del de España cedido á su hermano José, fué el debelador de la Real Fábrica de porcelana de aquel reino, cuyo parentesco con la nuestra conocen ya nuestros lectores.

dado de Mr. Perche, designado oportunamente por Sureda, en atención á su nacionalidad.

El Gobierno intruso quiso mostrarse benévolo con los operarios, y aparentó deseos de que continuasen los trabajos; Sureda, sin embargo, renunció su cargo y propuso para sucederle á D. Manuel de Agreda, que parecía simpatizar con los invasores. Los operarios mataban el tiempo como podían á la sombra ¡verdadera sombra! de los revueltos talleres, y el Director, encerrado en su laboratorio, se ocupaba en ensayar nuevas pastas y barnices cerámicos. No conocemos piezas de este período de agonía, y aun es de suponer que no llegaran á lograrse. Sabido es que después de la derrota de Bailén, primer fracaso de las hasta entonces invencibles legiones napoleónicas, los franceses evacuaron á Madrid en 31 de Julio, y la capital gozó de un respiro que se prolongó hasta el 5 de Diciembre, cuando el mismo Emperador vino á sitiarla de nuevo para imponerle todo el rigor de sus debelaciones.

Durante estos cuatro meses, Sureda volvió á la Fábrica; pero no para elaborar porcelana, sino para fundir *bujes* de las cureñas de artillería, aprovechando el metal de unos cañones de á 24 de deshecho y los hornos de reverbero.

¡Singular contraste de las cosas humanas! Aquellos hornos donde se habían cocido tan delicadas porcelanas, propias de una manufactura artística asociada al bienestar y el lujo de los días de paz y de grandeza, sirvieron para fundir armas de guerra, en días de cruenta lucha contra el vandalismo de los que pasaban por maestros de la civilización moderna. El 5 de Diciembre la Fábrica fué saqueda y en parte destruída, estableciendo en ella los invasores un reducto fortificado con numerosa artillería y depósito de municiones. Los operarios que aún vivían en el edificio salieron huyendo, y algunos sucumbieron en los azares y sobresaltos del saqueo. En cuanto al material, en parte fué trasladado al palacio de Buenavista, y en parte desapareció en el río revuelto de la catástrofe.

Así, convertido en fortaleza, subsistió el edificio hasta la retirada de los franceses en Agosto de 1812, y como ya no inspiraba á los madrileños el amor de su antigua gloria, sino el horror de sus recientes atrincheramientos, al ser evacuado por las tropas enemigas, fué invadido por el pueblo, que en odio y rabia contra sus últimos moradores, rompió y destruyó cuanto halló á su paso, ciego, en sus represalias, de los estragos que cometía. Entonces fué destruído su Archivo, que en parte había logrado salvarse de la ocupación extranjera.

Sólo le faltaba al edificio de la Fábrica el golpe de gracia, y no tardó en recibirlo de nuestros aliados los ingleses. El 30 de Octubre de 1812, el general Hill, á su paso por Madrid para incorporarse al grueso del ejército aliado, mandó prender fuego al edificio, que durante varios días fué presa de las llamas, elevándose desde aquellas alturas negra humareda, en que se desvanecían tantas esperanzas y tantos sacrificios de la Corona y de la Nación.

«La medida del general inglés, dice un historiador, no demandada

por las leyes de la guerra, si dejaba de mostrarle generoso y fiel aliado, le acreditó al menos de buen inglés, destruyendo un establecimiento español que *ya empezaba* á dar celos á los de la misma clase de su nación [1]».

Terminada la guerra y restablecido el gobierno de Fernando VII, se dispuso el derribo de los calcinados muros que aún se mantenían en pie, envolviendo montones de escombros, donde quedaron enterrados preciosos materiales de la Fábrica y numerosos utensilios de guerra. El derribo duró desde 1816 hasta 1819, casi más de lo que había durado su construcción, y de la venta de los materiales aún se obtuvieron 12.334 reales.

Por Real orden de 23 de Septiembre de 1814, había sido nombrado D. Juan Bautista Noferi para que velase por aquellos mortales despojos y asistiese al levantamiento de los escombros, de donde logró extraer muchas piedras duras y otros objetos de la Fábrica, salvados entre las ruinas.

Y así concluyó todo. La célebre Fábrica de la China había durado escasamente medio siglo: costó, es cierto, sumas enormes á la nación; pero sirvió para acreditar la aptitud de los españoles en todas las artes, pues en poco tiempo rivalizaron con los maestros italianos y franceses, y produjo obras de tanto mérito que llegaron á dar envidia á las naciones extranjeras que con mayor fortuna y esplendor cultivaban las artes cerámicas.

Vivió cuando sólo daba honra, y murió cuando empezaba á dar honra y provecho. ¡Condición de las cosas de España, de la nación heroica que ha comprado la gloria á precio de su fortuna y de su sangre!

[1] *Guerra de la Independencia*, por M. A. Príncipe. Madrid, 1847, t. III, pág. 371.

# CAPÍTULO VIII

Obras de porcelana del Buen Retiro.—Insuficiencia de las marcas para reconocerlas y clasificarlas.— Suelen confundirse con las de Capodimonte y con las de Alcora.— Obras artísticas.—Grupos y figuras en color.—Reacción neo-clásica.—Los Bizcochos.—Bajos relieves de estilo Wedgwood.—Los Vasos.—Las Flores de porcelana.

## I

Espigando en el campo ingrato y estéril de los documentos oficiales y administrativos, hemos logrado bosquejar la vida, ya olvidada, de la Fábrica de la China del Buen Retiro, dando á conocer, en cuanto nos ha sido posible, las vicisitudes y tareas de multitud de artistas ignorados, cuyas obras han llegado hasta nosotros en tal confusión y obscuridad, que no han bastado para reconocerlas y clasificarlas ni la crítica de los arqueólogos ni la sagacidad de los coleccionistas.

Pretensión vana, y censurable por lo inmodesta, sería en nosotros el propósito de levantar el velo que el tiempo ha echado sobre las obras del Buen Retiro, siendo los documentos tan lacónicos en este punto y hallándose hoy tan esparcidas, que no es fácil manejarlas ni practicar en ellas ensayos y cotejos que nos den luz sobre sus autores y sobre el tiempo preciso en que salieron de los hornos.

Sin embargo, la índole de esta monografía nos impone el deber de entrar en terreno tan escabroso, exponiendo algunas observaciones acerca del reconocimiento y clasificación de tales obras, no tanto por satisfacer la curiosidad de los coleccionistas y aficionados á la cerámica

española, como para proyectar sobre ellas la escasa luz que nos han dado los hechos expuestos y recoger sus reflejos sobre las mismas porcelanas.

Y como preliminar de este estudio, debemos hacernos cargo de una base de reconocimiento á que se atienen, con ilusoria seguridad, los coleccionistas, cual es la marca de Fábrica, consistente en una flor de lis, y las iniciales coronadas de Madrid [1].

Nada más incierto ni más expuesto á errores que las marcas, porque no hay marca que no haya sido suplantada. ¿Y qué extraño puede parecer esto, cuando nos dicen los numismáticos que casi tan antigua como la moneda legítima es la moneda falsa [2]?

Por lo que hace á la marca del Retiro, ni es exclusiva de esta Fábrica, porque la usaron otras extranjeras, ni respondía á ninguna prescripción formalmente establecida por el Monarca, como lo prueba la circunstancia de que, en el fárrago de documentos que se conservan de ella, no hemos hallado indicación ninguna sobre la marca de los productos de la Fábrica, siendo así que existen sobre la que podríamos llamar la marca de los operarios, y consistía en una escarapela roja en el sombrero, cuyo distintivo dió ocasión á muchas órdenes y circulares que prueban las pequeñeces que malograban el verdadero fin de los trabajos.

La flor de lis era un signo heráldico aceptado y hecho de moda por los Borbones, y claro está que, sin mandamiento especial, debían emplearlo las Fábricas de Nápoles y de Madrid, creadas y sostenidas por la munificencia de un Borbón, ya que las de Sajonia y Berlín habían dado ejemplo, aceptando las espadas cruzadas y el cetro, emblemas heráldicos del gran Mariscal del Santo Imperio, y del Elector de Brandeburgo.

Admitido, pues, el hecho, no como absoluto, pues hay muchas obras del Buen Retiro que no llevan la flor de lis, especialmente las esculturales y las de su segunda época, puede observarse que la empleada en los primeros tiempos, incluyendo los productos de Capodimonte, aunque marcadas en azul, difieren en el tamaño y en la forma de las usadas por los últimos Griccis. Las primeras, mayores, mal dibujadas y tan abiertas por el pie como por la corola, son las indicadas en nuestra lámina con el número 1; y las segundas, más pequeñas, más correctas en el dibujo, con anilla en el cuello y más abiertas en la corola que en el tallo, son las indicadas en el número 2.

Al renovarse la Fábrica en tiempo de Sureda, dejó de emplearse la

[1] Según tenemos entendido, la primera colección de marcas del Buen Retiro fué debida á la incansable solicitud del Sr. Conde de Valencia de Don Juan por el estudio de las artes españolas. De él las recibieron el Sr. Riaño para su manual inglés de historia de las artes industriales; el Barón Davillier para sus monografías de artes cerámicas, y otros, pasando á formar parte de la gran colección de Jaennicke, ampliada últimamente por Graesse. Dresde, 1901.

[2] En el Museo Arqueológico existen algunas piezas de porcelana de Sajonia que llevan la marca del Retiro de la segunda época. Como estas piezas proceden del *Chinero viejo* del Palacio Real, no cabe suponer que sea una suplantación del comercio moderno, quedando el hecho sin explicación fácil y como prueba de la falacia de las marcas cerámicas.

flor de lis, por lo menos, en las piezas de vajilla, y fué sustituída por la M teñida en rojo y coronada, según puede verse en los números 25, 26, 27, 29 y 30.

Además de estas marcas, obsérvanse multitud de signos particulares y de letras, pintados unos y grabados otros en la pasta, según puede verse en la lámina que á este particular dedicamos.

La más rara y discutible es la señalada con el número 35, de que ya hicimos mención al reseñar la vajilla en que se encuentra, consistente en una ramita azul con cuatro yemas ó tallos. Mientras pruebas de más convicción que las nuestras no vengan á desmentirnos, nosotros la seguiremos considerando como marca de las porcelanas de Sureda. Verdad es que este mismo maestro dirigió ocho años la Fábrica de la Florida y cabría suponerla de esta fábrica y no del Retiro; pero la porcelana que lleva esta marca es, por lo regular, muy buena, y la que se elaboró en la Florida ó Moncloa, nunca tuvo importancia ni mérito, pues, como veremos luego, su elaboración principal y casi única consistió en la loza fina con destino al uso doméstico.

Sea como quiera, la cuestión de marcas puede servir de indicio para averiguar la procedencia de las piezas cerámicas; pero nunca como prueba sólida y decisiva, la cual sólo puede lograrse por el estudio atento del estilo, de la decoración, de las formas, de la pintura, y, sobre todo, por la calidad y composición de las pastas y de los barnices, en aquellas piezas que se presentan sin partida de bautismo, debidamente legalizada por su procedencia conocida ó por los documentos que las acompañan.

## II

Las obras del Buen Retiro que llevan la flor de lis, pueden confundirse con las de otras fábricas extranjeras, pero, sobre todo, con las de Capodimonte, siendo difícil trazar la línea divisoria entre ambos establecimientos, pues en realidad, no fueron sino un mismo árbol vegetando en dos tierras análogas por el clima y por el cultivo.

Si los artífices fueron los mismos durante muchos años, la misma la dirección facultativa, los mismos los procedimientos, y hasta la pasta por algún tiempo fué la misma, ¿qué extraño puede parecer que los productos se confundan al cabo de un siglo, cuando los adelantos de la cerámica han dado á los productos de aquella época esa semejanza ó conformidad que imprime el tiempo á las obras primitivas de una industria naciente?

Cabe en este punto la mayor tolerancia con las atribuciones de los coleccionistas, siempre que la confusión sea entre nuestra Fábrica y la primitiva napolitana, pues no hay más solución de continuidad entre una y otra que el hecho histórico de la promoción de Carlos III del

trono de las dos Sicilias al de España, y la longitud geográfica que separa las alamedas de Nápoles de las de Madrid.

De otra confusión más frecuente y menos disculpable debemos ocuparnos ahora, y es de los productos del Buen Retiro con los de la Fábrica de Alcora.

Ya la advirtió el Sr. Riaño al historiar esta Fábrica con datos aprehendidos en el archivo de la casa de Híjar, cuando decía que gran número de *biscuits blancos*, sin marca, y figuras de *media porcelana*, que se encuentran con frecuencia en colecciones y han sido atribuídos al Retiro, pertenecen á la Fábrica de Alcora.

Desgraciadamente, el mismo autor, á pesar de su diligencia y perspicacia, en sus breves noticias de la Fábrica de Madrid, dió nuevo pretexto á estas dudas, afirmando que en ella se hizo toda clase de porcelana, cuando sabemos, por los documentos, que fué muy restringida su confección de pastas cerámicas (exceptuados los ensayos), no saliendo de la *frita* de la primera época y la *híbrida* de Sureda, aceptando la nomenclatura de Brongniart.

En cambio de esto, en Alcora, desde 1789 al 97, se hicieron las siguientes clases que enumera el mismo Sr. Riaño: Pasta dura de porcelana (francesa).—Porcelana de tres diferentes clases, llamada española.—Porcelana de tierra de pipa (inglesa).—Porcelana de tierra de pipa azul.—Porcelana de tierra de pipa jaspeada.—Búcaro pintado y dorado.—Loza de Strasburgo.—Porcelana pintada en frío.—Lozas jaspeadas y doradas, antes desconocidas.—Porcelana frita de varias clases. — Porcelana bizcocho. — Porcelana blanca y pintada, y algunas otras más.

Esta variedad de productos no la tuvo el Retiro, para el cual la obra artística se sobrepuso á la industrial y no renovó su personal como la de Alcora, que trajo maestros de todas partes, á fin de poder concurrir á los mercados extranjeros y de abastecer los de España con toda clase de obra cerámica.

La Fábrica de Alcora alcanzó también más larga vida que la del Retiro, pues creada por el Conde de Aranda en 1726, puede decirse que ha subsistido hasta nuestros días. En esta larga historia tiene páginas brillantes [1] muy poco estudiadas de los coleccionistas, los cuales, en su mayoría, no reconocen más piezas auténticas que las marcadas con la *A*, cuando éstas puede decirse que son las menos, pues sólo datan de 1784.

Los trabajos de Haly, de Knipfer, de Martín, de Cloostermans, en la elaboración de la porcelana, fueron verdaderamente fecundos, y no puede olvidarse que mucho antes que Carlos IV enviase á París á Sureda, la Fábrica de Alcora había pensionado para estudiar en aquella capital la misma elaboración á los españoles Cristóbal Pastor y Vicente

[1] Por los años de 1736 al 40 la Fábrica tenía escuelas de dibujo y modelado, y su personal constaba de 56 pintores, 11 modeladores, 20 torneros y 25 aprendices. Su producción anual no bajaba de 300.000 piezas de varias clases.

Alvaro, los cuales, después de seis años, en 1789, volvieron con grandes conocimientos en la materia, según acreditaron descubriendo en Cataluña minas de kaolín, que aprovechó su Fábrica elaborando verdera pasta dura.

Pero hay más, la Fábrica de Alcora, después de pasar por las vejaciones y trastornos de la guerra napoleónica, en 1815, llevó á sus talleres á Poggetti y á Palmerani para que renovasen en ellos sus obras del Buen Retiro, y muchos años después, ya en nuestros días, vendida la Fábrica á D. Ramón Girona, este nuevo propietario ha hecho sacrificios para restaurarla con operarios extranjeros, ejecutando piezas en estilo antiguo que suelen aprovechar los anticuarios para sus negocios y cambalaches.

Por esto, toda precaución es poca para no tomar como del Retiro los productos de Alcora, especialmente en figuras barnizadas y bizcochos, de los que hay muchos confundidos con los madrileños en las colecciones de porcelanas. Mientras las de Alcora no sean más conocidas y estudiadas, el riesgo será constante, pues para juzgar de ambas producciones no basta conocer uno de los términos, sino que es indispensable, como en todo juicio, saber apreciar los dos elementos de la comparación, con tanto más motivo cuanto que el tiempo, como dijimos antes, es un factor que, al unificar las obras, dificulta la clasificación de productos análogos y coetáneos.

En cuanto á las fábricas extranjeras, que por emplear la marca de la flor de lis [1] ú otras iniciales parecidas á las del Retiro pudieran confundirse con ésta, las diferencias en las pastas y en los colores son muy visibles, y la práctica crea un sexto sentido, que basta para distinguirlas sin el supremo y definitivo recurso del análisis químico de las tierras empleadas [2].

Y hechas estas observaciones como introducción, pasaremos ahora á reseñar las obras del Buen Retiro, partiendo del hecho, ya bien demostrado, del carácter artístico de esta manufactura, que no lograron arrancarle los notables ensayos que se hicieron para montarla á la moderna.

Por eso, dando de mano á la mineralogía y á la química, no será la materia industrial la que nos imponga su criterio en la clasificación que hagamos, sino la forma artística, ora se la considere como elemento esencial en las obras esculturales, ora como accesorio ó secundario en las meramente decorativas.

Aunque aceptásemos la clasificación general en obras artísticas é industriales, tratándose del Retiro prevalecerá siempre el valor estético,

[1] Pueden citarse las de Saint-Cloud, Rouen, Vincennes, Sèvres, Bristoll y otras.

[2] Monsieur Alexis Martin, tratando muy á la ligera de nuestros productos del Buen Retiro, que debe de conocer muy poco, dice: «Como si esta porcelana sin carácter propio no debiese tener nada que garantizase su autenticidad, otro signo grabado sobre las piezas, formado por dos *C* cruzadas es fácil de confundir con las de Louisbourgo ó de Custine». *Faïences et Porcelaines*, pág. 155. París, 1890.

y los grupos, las estatuas y los vasos, ocuparán lugar preferente en las vitrinas de los coleccionistas y alcanzarán los más altos precios en el comercio de las antigüedades cerámicas.

Por regla general, los grupos coloridos y barnizados pertenecen á los primeros tiempos de la Fábrica, son el estilo más napolitano, hasta confundirse con los de Capodimonte; aquí no pasan del segundo período, que cierra la muerte de Carlos Schepers. A su vez, las estatuas en bizcocho son de los últimos tiempos, empezando con Felipe Gricci y terminando con Sureda.

Veamos si las obras mismas suplen al silencio de sus autores, descubriéndonos la razón de su origen en su estilo y en su carácter.

## III

Los grupos pintados y esmaltados se distinguen por la viveza de su expresión, la violencia de las actitudes, el movimiento de las figuras, lo complicado de su composición y cierta exageración y bizarría en los colores, que hacen rojizas las carnes, azulados los verdes, blancas ó amarillas las rocas y muy pronunciadas las sombras. Si á esto se añade que los asuntos más comunes son los mitológicos; que abundan los báquicos ó anacreónticos; que los hay chinos al estilo Boucher, campestres á la moda de Wateau y no faltan las alegorías de obscura interpretación, como fruto de imaginaciones ardientes y conceptuosas, se comprenderá que este estilo tan vario, tan movido, tan exagerado, si se quiere, pero siempre vigoroso, siempre gracioso, siempre accesible á todas las corrientes de las modas, es el estilo napolitano, casi italiano y casi español, idealista y realista á la vez: el estilo en que se fundieron el cielo de Italia y el de España bajo la ardiente inspiración del *Españoleto*.

En la época en que se educaron nuestros artistas del Buen Retiro, el arte napolitano se hallaba en completa decadencia, y por coincidencia extraña, que á los españoles nos honra, ese arte que nosotros habíamos sublimado enviando á Nápoles á nuestro Ribera, nos devolvía el fruto de su decadencia con Lucas Jordán, que llenó á Madrid de obras notables, precipitando con su ejemplo la caída de nuestra pintura nacional.

La escuela de Jordán imperó en Nápoles en el siglo XVIII, y de ahí vinieron, con la fecundidad y la audacia de sus artistas, con el vigor y la bizarría de sus pinceles y sus buriles «las mezclas absurdas de historia y mitología, el abuso de las alegorías llevadas hasta la confusión y la puerilidad, las actitudes forzadas y la frivolidad de las modas de aquel tiempo», importadas como valiosas conquistas de la corte de Versalles.

A este estilo se unieron en los artistas cerámicos las tradiciones de las antiguas mayólicas, no solamente en el colorido, sino en la forma y en los asuntos, y de ahí las rocas, conchas, mariscos, grutescos y paisajes en que se distinguieron las Fábricas napolitanas, alternando con las rocallas y escarolas de las modas francesas del tiempo de Luis XV.

Los modelos de Capodimonte, importados con todo el personal y material de la Fábrica, subsisten en el Buen Retiro con el primero de los Griccis y con el último de los Schepers; pero como sucede con todo árbol trasplantado, el fruto debía ir degenerando, para acomodarse á las influencias del nuevo suelo y á las corrientes de otras modas en el cultivo de las artes.

Al fuego, al arranque, á la bizarra intemperancia y al barroquismo alegórico [1] de Lucas Jordán, suceden el intolerante y pedagógico dogmatismo, las aspiraciones idealistas y platónicas, la rigidez censoria y la adoración por las obras de la escultura griega de Mengs [2], y renovadas con discípulos de la Academia de San Fernando las Galerías de Escultura y Pintura de la Fábrica del Buen Retiro, aportan los nuevos artistas la innovación de la moda estética, tan desdeñosa para los grupos napolitanos, y se convierten al gusto neoclásico, modelando grupos y estatuas al estilo griego que, vaciados en blanco bizcocho, ofreciesen las apariencias de mármol pentélico.

Vino á favorecer este cambio en las obras esculturales del Buen Retiro la circunstancia de haber mejorado la pasta primitiva, pues con la importada de Capodimonte, que era una *frita*, ó sea un vidrio cuajado con arcilla blanca, hubiera sido muy difícil el obtener blancos y resistentes bizcochos. Por eso no los hay mejores que los de la segunda época, llamando vivamente la atención algunas piezas del tiempo de Sureda, cuyo bizcocho es más blanco que el mejor mármol, y ofrece á la vista un brillo particular que no han alcanzado ni los de Sèvres.

En los bizcochos, mejor aún que en las porcelanas barnizadas, obsérvase los progresos y mejoras obtenidos en la elaboración de las pastas, distinguiéndose perfectamente á la simple vista las piezas del tiempo de Sureda, aun sin acudir á una prueba decisiva, como es el reconocimiento de la magnesita, de que carecen las anteriores.

Pero conviene observar, para quitar subterfugios á la especulación de los anticuarios, que en los bizcochos los había de tres clases de elaboración, y que muchas piezas que se atribuyen á la Moncloa, por ser de peor pasta, no son sino bizcochos de segunda ó de tercera clase, compuestos en los mismos días en que se ejecutaban los mejores. En los inventarios del almacén de 1804, que comprende obras de la primera época de la Fábrica, aparecen las mismas piezas clasificadas en las tres clases y con la natural diferencia de precios [3].

[1] Menéndez y Pelayo: *Ideas estéticas*, t. III, vol. II, pág. 366.

[2] Ídem, pág. 397.

[3] En la Rotonda de la Sección de Escultura del Museo del Prado, entre otras magníficas estatuas de porcelana del Retiro, hay una barnizada, que aún ha conservado la marca de su clase,

Otra observación juzgamos aquí oportuna, y es que una cosa es el moldeado y la cochura, y otra la invención y el modelado, por lo que cabe que en moldes labrados en tiempo de Felipe Gricci, se vaciasen estatuas y grupos con la pasta de Bartolomé Sureda.

Y de esto es prueba la obra más interesante que se ejecutó en bizcocho, pues empezada en los días de Gricci, se acabó en los de Sureda. Nos referimos al *dessert*, como se llamaba entonces, *plateau*, como se llamó después, centro de mesa, como llamamos ahora, que, con fecha 12 de Agosto de 1802, mandó labrar Carlos IV, y que se intitulaba *El Parnaso Español.*

Encomendado el dibujo á D. Isidro Velázquez, á la sazón pintor de Cámara, fué llevado á Aranjuez, á la aprobación del Rey, por D. Esteban de Agreda, director de la galería de Escultura de la Real Fábrica.

Formaba esta vasta composición un monte figurando el Parnaso, del cual salían cuatro ríos de España: el *Ebro*, el *Duero*, el *Tajo* y el *Guadalquivir*, y sobre cuya cumbre se hallaba el templo de la Fama, labrado en piedras duras. En los alrededores del templo estaban distribuídas las musas, y en las estribaciones del monte hasta 63 figuras de genios y poetas españoles [1].

De esta vasta composición, á cuya obra concurrieron todas las manufacturas del Real Instituto, queda la mayor parte, pues el monte, los ríos, el templo de la Fama y otros accesorios de piedra y bronce yacen guardados en el chinero viejo de Palacio, y en cuanto á las figuras de bizcocho, que se reprodujeron varias veces, existen muchas en el Museo Arqueológico Nacional. De desear sería que, perdido ya el uso primitivo de este verdadero monumento de la Fábrica del Buen Retiro, se armase en el Museo, donde hoy tiene su natural asiento, y pudiera gozarse en la forma y disposición que obstentaba en la suntuosa mesa de Carlos IV.

No hay que decir si esta obra respondía al gusto neoclásico que dominó en las artes á fines del siglo XVIII. Las estatuitas, modeladas sin duda por Agreda, tienen todo el estilo de las esculturas griegas que habían puesto de moda los discípulos de Mengs, acérrimos partidarios de las estatuas antiguas, en las cuales veían vinculadas la perfección y la belleza.

pues se lee en el mismo manto «3.ª clase», y más abajo los varios precios en que fué tasada en distintas épocas. Compárese aquella pasta, que por la rotura de una punta del manto permite ver su mala calidad, con la peana, que no es suya, ó con las otras estatuas de la misma sala, y se verá claro que la diferencia de clases no supone la diferencia de fábricas.

[1] Uno de los objetos más decorativos de aquella época eran los *dessert* ó *plateaux*, y entre los más célebres debe contarse el que Federico II de Prusia ideó y dibujó por sí mismo para regalárselo á Catalina de Rusia, y que figuró, con general admiración, en la Exposición Universal de París de 1867. Representa á la Emperatriz rusa sentada en su trono y recibiendo los homenajes de sus súbditos. Rodean el trono las estatuas de Minerva, Belona, Hércules, Marte y la Gloria, en actitud de construir el Imperio. Themis y la Justicia, llevando la una la espada emblemática y la otra el Código de Catalina, completan la apoteosis del reinado. Varios grupos de habitantes del país le ofrecen tributos de adhesión y respeto. Cuatro diputados le rinden sus armas y trofeos turcos. Todas las piezas son de bronce y porcelana.

Entre aquellos grupos de Gricci, llenos de movimiento y exageración de vida, si cabe hablar así, y las estatuas de las musas y de los genios, vaciadas en blanco bizcocho, tan excesivamente correctas, tan frías, tan académicas, media un abismo; y asombra el considerar que el salto se dió en pocos años y en un establecimiento que, por su origen y organización, parecía predispuesto á la inmovilidad y á la rutina.

No obstante, hubo su término medio, en el cual se armonizaron el sentimiento de la naturaleza con la idea de la corrección académica, el movimiento exagerado de los artistas napolitanos con el reposo olímpico de los seudoclasicistas, el colorido vigoroso de los grupos antiguos con la blancura marmórea de los bizcochos modernos. De este estilo podemos citar una obra que es la que mejor conocemos, y cuya reproducción pueden ver nuestros lectores en una lámina de esta monografía: el grupo del *Calvario*, que es la joya más rica y más hermosa de la abundante colección de nuestro amigo el Sr. Laiglesia.

Esta obra verdaderamente escultural y cerámica, pues á la corrección de las formas anatómicas añade la delicadeza del colorido, y á la gracia del modelado la finura de la porcelana y del esmalte, nos parece que siendo, como debe ser, obra de José Gricci, que en Capodimonte ejecutó grupos de la *Pietà*, ha de contarse entre las mejores obras suyas, pues inspirándose más en lo pasado que en lo por venir, más en Correggio y en Carraccio que en Jordán y Mengs, frisó, en invención y en sentimiento, con los mejores artistas del renacimiento italiano.

El seudoclasicismo tomó otros derroteros, como reacción contra el barroquismo del siglo XVIII, y sus obras cayeron en la frialdad de la corrección académica, de que se libraron pocos artistas de aquella época.

A la vez que las estatuas griegas y los grupos clásicos, se hicieron ya en los últimos tiempos composiciones alegóricas de carácter mitológico, histórico ó novelesco, como *Prometeo infundiendo la vida al hombre*, *El Tiempo descubriendo la verdad*, *La Paz*, *Las Estaciones*, *El Retablo de Maese Pedro*, y otras varias obras que andan anónimas por esos mundos, como restos gloriosos de un verdadero naufragio. De vez en cuando salen algunas á la orilla, y ora recogidas por manos amorosas y cultas, ora por codiciosas é inexpertas, entran á formar parte del escaso caudal de las producciones del Buen Retiro. ¡Pero cuántas quedarán en el fondo, y cuántas habrán tomado nombres postizos, en despique de su injusto olvido y de su desamparada orfandad!

## IV

Expresión directa del neoclasicismo fué la moda de los *Bajos relieves* que el lápiz helénico de Flaxman acreditó sobre las delicadas placas de Wedgwood.

Corresponde este nombre al de un humilde alfarero inglés (1730-1795), el cual, habiendo perdido una pierna y viéndose imposibilitado para el trabajo de Rueda, buscó en los recursos de su ingenio y de su actividad medios con que suplir á su defecto sin abandonar la honrada profesión de su padre. Estudió dibujo y química, y emprendió una serie de ensayos para obtener nuevas pastas, con las cuales esperaba superar á las conocidas hasta entonces, tanto en el ramo de vajilla, como en el decorativo y escultural.

Y así fué, porque de sus inteligentes ensayos llegó á conseguir nada menos que seis productos nuevos [1], habiendo sido el primero la loza de color de crema, que le valió la simpatía y el favor de la reina Carlota, tan prendada de ella, que quiso llevase su nombre, intitulándose *queen's ware*, loza de la Reina.

Este éxito sirvió de poderoso estímulo al hábil inventor, y redoblando sus estudios y asociándose á los más entendidos artistas que por entonces había en su país, llegó á fundar una población intitulada *Etruria*, para establecer en ella sus talleres, casas de obreros y almacenes. «El éxito de Wedgwood, dice su compatriota Marryat, no fué accidental, debido á la buena suerte; fué el resultado de sus investigaciones infatigables y de la perseverancia de sus esfuerzos. La fama de sus productos y el ruido de sus descubrimientos fueron tales, que sus Fábricas llegaron á ser centro de atracción para los ceramistas de todos los países de Europa; sus talentos y su energía le conquistaron un dilatado renombre al mismo tiempo que una gran fortuna; así cooperó eficazmente al desarrollo de los intereses materiales de su país [2].»

Los bajos relieves, los medallones, donde las figuras blancas se destacan sobre un fondo colorido, por lo regular azul ó rosa, invadieron los gabinetes más elegantes de Europa á fines del siglo XVIII, y despertaron, como es consiguiente, en todas las fábricas de porcelana el afán de imitarlos y rivalizar con la finura y delicadeza de su ejecución, sólo comparable á los camafeos de la antigüedad clásica.

[1] *Histoire des poteries, faïences et porcelaines*, por M. J. Marryat; traduit por M. M. Armaille et Salvetat, t. I, pág. 407. París, 1866.

[2] El mismo inventor clasificó estas novedades con los siguientes nombres: *porphyre*, *basalto* ó bizcocho de porcelana negra, *bizcocho de porcelana blanca*, *jaspe* con relieves blancos, *bizcocho de color bambú y bizcocho de porcelana*.

Nuestra Fábrica del Buen Retiro, inspirada siempre en la producción artística, á que la llevaban sus notables y nutridas galerías de Escultura y Pintura, no tardó en acoger con entusiasmo una innovación que así halagaba sus aspiraciones estéticas, y desde los días de Felipe Gricci, y aun acaso antes, comenzó á ejecutar imitaciones de Wedgwood en vasos y bajos relieves, de que han quedado numerosos y bellos ejemplares.

La colección más abundante es la del Escorial, donde se conservan nada menos que doscientos y pico de cuadros. Los asuntos en ellos representados, son, en su mayoría, mitológicos y ramos de flores, inspirados aquéllos en las pinturas herculanenses, reproducidas con espléndida magnificencia en la obra monumental editada por Carlos III en Nápoles para ilustrar las antigüedades descubiertas en las excavaciones de Herculano. Graciosas *bacantes* de flotantes velos, *genios* alados con diversos atributos, escenas báquicas, *divinidades,* vistas tomadas de los mosaicos hallados en las excavaciones, y caprichos inspirados en las obras pictóricas de la época.

Hay en esta colección, destinada, como puede observarse en la salita en que están expuestas, á formar un revestimiento de los muros á modo de un pequeño museo cerámico, obras buenas, malas y medianas. La numerosa galería de Escultura de la Fábrica se refleja en aquellas obras, donde, al lado de relieves que rivalizarían con los modelos de Wedgwood, hay otros que parecen ensayos de aprendices ó fracasos de oficiales poco seguros en el manejo de la pasta cerámica. Las flores, por ejemplo, son siempre excelentes; obra de los Bautistas, que llegaron á dominar este ramo decorativo de la porcelana, representan una vegetación rica, fina y graciosa, en la cual parecen percibirse hasta las fibras de las hojas y la superficie aterciopelada de las rosas; en cambio de esto, las copias de los tipos herculanenses dejan, por lo regular, bastante que desear, y las airosas ninfas y bacantes propenden á una dureza y barroquismo muy en contraposición de su origen clásico. Repetimos que hay de todo, y siempre estas imitaciones lucharán con la desventaja de ser copias, tanto más cuanto mejores y más perfectos eran los modelos.

## V

A las obras esculturales suceden en interés artístico las meramente decorativas; de éstas, ocupan el primer lugar los *Vasos.*

En sentido arqueológico este nombre equivale al de jarrones, y con ser más genérico, es también más significativo y más simbólico, pues no solamente en la tradición helénica sino en la cristiana, el vaso es

muchas veces representación del hombre, y como trasunto de sus miembros y caracteres.

Mr. Frahner ha publicado una *Anatomía de los vasos antiguos*, en la cual ha recogido los textos de los autores clásicos relativos á las analogías humanas de estas obras cerámicas; pero sin entrar en pormenores, podemos afirmar que, al través de los siglos, estas analogías han subsistido en todos los idiomas, pues los vasos pueden tener *boca, labios, cuello, brazos, frente, panza, ombligo y pies*, indicando que en su origen parecen haber sido formados á imagen y semejanza del hombre; y si en boca de la Iglesia el varón justo es llamado *vaso de elección*, en la mano de un Baco el vaso es símbolo de la disipación y de la embriaguez.

En nuestros días, en que, perdidos los *viejos ideales*, todo se ha materializado, parecen estas cosas invenciones más ó menos ingeniosas, porque no resuelven ningún problema económico ni mecánico; sin embargo, ¿cuántas gracias y amenidades no ha perdido la vida social, privada de los encantos de la imaginación y de las artes?

El hecho es que si las figuras y grupos cerámicos son más artísticos, los vasos son más antiguos en el mundo y forman el principal patrimonio de las colecciones arqueológicas. En una fábrica de porcelana no podían faltar, ya que no faltaron en las alfarerías de tierra cocida; y en efecto, la nuestra del Buen Retiro los produjo abundantes, variados, y algunos verdaderamente magníficos.

En cuanto á los tamaños, los hay desde el jarroncito de pocos centímetros, que hoy llamaríamos un violetero, hasta los jarrones monumentales que levantan dos metros y parecen obeliscos. Los tipos son muy interesantes por las diversas influencias que representan. El estilo napolitano, formado en la tradición de las antiguas mayólicas, se modifica con el ejemplo de los monumentos pompeyanos, por haber sido Carlos III el exhumador de las antigüedades de Herculano y Pompeya, y admite y copia los bellos ejemplares de la alfarería etrusca y romana. Pero este tipo severo, correcto en formas elegantes, recibió también la influencia del barroquismo francés con los modelos de Sajonia, y se hicieron vasos, donde se mezclan y compenetran tan varios estilos, ofreciendo una originalidad que los distingue de los elaborados en las demás fábricas de su tiempo. Después, cuando se extinguieron las corrientes de Nápoles, de las antiguas mayólicas y de las excavaciones de Herculano, vino el gusto ya definido y depurado de Sèvres á ofrecer modelos á nuestra Fábrica, que se convirtió en imitadora de la moda francesa, informada ya en el estilo neoclásico.

Los más hermosos vasos del Retiro, son, sin disputa, los que adornan los ángulos de la Sala de los Espejos del Real Palacio. A sus grandiosas proporciones [1] añaden una esbeltez y corrección de líneas, que asombra en una masa cerámica. El esmalte es, por lo general, muy limpio, claro y uniforme; las pinturas, al estilo francés de Wateau, eje-

[1] Miden siete pies de altura.

cutadas en miuiatura con una seguridad que nada discrepa del pincel más franco y firme; las guarniciones de bronces muy graciosas y oportunas, y el conjunto, en fin, tan suntuoso, que sólo por ellos podría juzgarse del carácter regio de la sala en que están expuestos [1].

En la serie de los vasos del Buen Retiro abundan los de estilo etrusco; hay muchas imitaciones de Wedgwood, no faltan los de estilo chino y los floreros de campana, decorados unos con fajas de color negro, rojo ó azul, otros con ramaje dorado, y la mayor parte ostentando paisajes en camafeo gris ó siena, copiados de estampas francesas de la época.

La de los vasos en el Buen Retiro fué la primera, la más artística y ornamental, por más que Sureda, como discípulo de Sèvres, los modeló á imitación de los que hicieron célebre su escuela. Por la calidad de la pasta y de los colores, y por sus elementos decorativos, pueden distinguirse los más antiguos de los más modernos, aunque todos conserven, como conservaban sus autores, el aire de familia.

El principal elemento decorativo de estos vasos son las flores de relieve, que en un orden más secundario concurrieron á dar celebridad á los productos de la Fábrica, como si, nacida entre los jardines de Capodimonte y trasplantada á las alamedas del Buen Retiro, quisiera acreditar, con su flora cerámica, las risueñas vicisitudes de su historia.

## VI

La fabricación de *Flores de porcelana* se tiene por una creación de la manufactura de Vincennes, á mediados del siglo XVIII. Los ramos salidos de esta Fábrica alcanzaron en aquel tiempo precios fabulosos: se citan dos, ejecutados para el Rey y el Delfín en 1748, que costaron 50.000 francos cada uno.

Al trasladarse esta Fábrica á Sèvres dejaron de hacerse, para dar lugar á otras mejoras en la manufactura, y aquella flora tan original y tan costosa, flor de un día en Vincennes, vino á arraigar en nuestra Fábrica del Buen Retiro, donde llegó á constituir una de las principales ramas de su elaboración decorativa y suntuaria.

Una familia de artistas se dedicó, con singular maestría, á este género tan delicado: la familia de los Bautistas, debiendo figurar á la cabeza Sebastián, del que decía Sureda que había demostrado en la ejecución

[1] En las *Notas manuscritas* del Sr. Conde Valencia de Don Juan, hemos leído la noticia de que unas nietas de Benincasi, que vinieron á ser bailarinas del Teatro Real, aseguraban que esos jarrones estaban firmados por su abuelo. Esta extraña noticia, por la escasa significación de los Benincasi ó Benincasa, hornero el uno y escultor el otro, no hemos podido comprobarla.

de flores «un sobresaliente ingenio, según se conoce por las obras suyas que existen en el Real Palacio de esta corte» [1].

Pero en nada como en las flores debía influir la calidad de las pastas; y así se observa una diferencia notable entre las flores de la primera época, como son las que adornan las Salas de la China de los Palacios reales, y las de la segunda, en que se ejecutan esos abundantes cuadros, sobre fondo Wedgwood, con canastillas de delicadas flores de bizcocho, de que existen tantos ejemplares en colecciones particulares y en la Casa del Príncipe, del Escorial.

Las flores de la primera época son, por lo regular, grandes, con vástagos ó ramas de alambre, y bañadas en esmalte blanco con la apariencia de una loza fina; las de las placas Wedgwood son pequeñas, finas, adheridas directamente á la pieza y en bizcocho. A pesar de la delicadeza de éstas y de la gracia con que están combinadas en las placas, consideramos las primeras como las más originales, las más difíciles de hechura y las más características del Retiro.

Los grandes jarrones de Palacio y varios otros de las mismas reales habitaciones, de imitación Wedgwood, están espléndidamente coronados con ramos de esta clase, como digno complemento de tan suntuosas joyas cerámicas. En el Museo Arqueológico Nacional poseemos dos hermosos floreros de que damos muestra en la lámina de esta monografía. En colecciones particulares escasean estos ejemplares. No parece sino que la Fábrica Real ha sido avara de sus más finos encantos para gala y ornato de la morada de sus egregios fundadores.

Y aquí debemos interrumpir el examen de las obras del Buen Retiro, para que sirvan de atenuación á la sequedad de este capítulo las guirnaldas de flores que dejamos en él suspendidas.

[1] Archivo de Alcalá, etc.

# CAPÍTULO IX

---

OBRAS DECORATIVAS.—Cajas de relojes de sobremesa.—Tabaqueras ó cajas de vinagrillo.—EL RAMO DE RUEDA.—Piezas de vajilla del *chinero viejo* de Palacio.—Obras anónimas del Buen Retiro.—Interés que merecen las piezas de servicio de la última época.

## I

COINCIDEN con el desarrollo de las artes cerámicas en el siglo XVIII los adelantos obtenidos en la fabricación de relojes [1], pues los llamados de sobremesa entraron á formar parte del mobiliario de lujo, adornando las consolas y jardineras que decoraban los salones, mientras que los de bolsillo, enriquecidos con preciosas cincelaturas y esmaltes, constituían un accesorio muy importante del traje suntuoso de las personas de buen tono.

Multitud de artistas franceses, como el ebanista Bulle y los esculto-

[1] Ni la antigüedad ni la edad media conocieron más relojes que las *ampolletas* de arena, los *gnomos* de sol y las *clepsidras* de agua. A fines del siglo X se introducen los de ruedas dentadas movidas por la gravedad de un peso, y desde el siglo XIV empiezan éstos á decorarse hasta convertirlos en monumentos artísticos.

Carovage (1480) pasa por el introductor de los relojes portátiles, después de inventado el *muelle de espiral,* atribuído á la misma época.

El progreso de tan útiles máquinas fué lento hasta el siglo XVIII, en que concurrieron al esplendor y lujo de las modas cortesanas de aquel tiempo.

res Clodion, Falconet, Vion y otros varios, no desdeñaron labrar por sí mismos cajas de reloj, donde la marquetería, la cincelatura, el grabado y la misma escultura competían en rodear de galas y símbolos el cuadrante que señalaba la marcha de máquinas hábilmente construídas por ingeniosos relojeros. Y la porcelana, que, asociada al bronce, disputaba al mármol sus bellezas decorativas, concurrió á la ejecución de estas obras finas y elegantes, de pequeño tamaño, como juguetes de aquella sociedad frívola que sólo se complacía en amenizar las horas de la vida con ligerezas y pasatiempos.

Las cajas de porcelana se hicieron de moda, y siguiendo la corriente de ella, nuestra Fábrica del Buen Retiro las hizo muy buenas en sus diversos tiempos, aunque predominando en los últimos, cuando alcanzó el bizcocho toda su perfección y belleza [1].

Merece citarse como la mejor, como el verdadero *capo d'opera* de este ramo de la manufactura, la que existe en la Sala de Espejos del Palacio Real de Madrid, y de la cual damos copia en la lámina IV de esta monografía.

Por sus grandiosas proporciones [2], por las estatuas de bizcocho representando las ciencias y las artes que la acompañan, por sus pinturas y esmalte, por las placas que lleva embutidas imitando Wedgwood, por los bronces que la guarnecen, es una pieza magnífica que honraría por sí sola la mejor Fábrica de porcelana. Aunque no hemos podido examinarla despacio, la creemos del tiempo de Felipe Gricci, esto es, de los últimos días del siglo XVIII.

En menor escala, ya esmaltadas, ya en bizcocho, existen bastantes en colecciones particulares y en los Reales Palacios, siguiendo por lo regular las modas francesas del reinado de Luis XVI y de los primeros tiempos del Imperio. Y como elaboración de los últimos períodos de la Fábrica, son pocas las pintadas, dominando las ejecutadas en bizcocho, que se confunden con las de mármol.

## II

Hasta tal punto se ha perdido la afición al uso del rapé, que son ya muy raras las tabaqueras, cuando en el siglo XVIII no había persona

[1] La esposa de Sureda, que era francesa, Mme. Louise, se había criado en casa del célebre relojero Bréguet, de quien se decía sobrina. ¿Qué extraño es que en esta época se hicieran en el Buen Retiro muchas y buenas cajas de reloj?

[2] Mide de alto 0,90 y 0,60 de ancho. Las figuras de los lados miden de altura, con pedestal, 0,82.

La máquina del reloj es obra del relojero de Madrid D. Manuel Rivas, y lleva una música de flautas.

elegante que, aunque no lo tomara, no llevase su caja de rapé en el bolsillo del pecho de la casaca, para ofrecerlo como obsequio galante á las personas de su estimación y de su trato.

Y la moda llegó al extremo de exigir que todos los días se cambiase de tabaquera, y se tuviera juego para invierno y para verano, empleando las de oro y plata, muy pesadas, para la estación de los fríos, y las de porcelana y maderas finas ó de concha, más ligeras, para la época de los calores.

De aquí que una persona de posición necesitase un caudal para tabaqueras. Del Príncipe de Conti se refiere que tenía en uso 5.000, y muchas más en reserva.

También se ejecutaron en el Buen Retiro, siguiendo el estilo francés, y adornadas, por consiguiente, con pinturas en camafeo rosa ó en colores diversos, al estilo Wateau. Llamábanse aquí *cajas de vinagrillo*, aludiendo al tabaco de vinagrillo, aderezado con un vinagre flojo y aromático, compuesto de varias plantas en maceración y otros ingredientes.

Sea por carecer de marcas y confundirse fácilmente con las francesas y de Sajonia, sea por salir pocas al mercado, la verdad es que son raras en las vitrinas de los coleccionistas.

Y de que se hicieron en abundancia no cabe duda, cuando en la relación de las existencias del almacén principal de la Fábrica, antes de la reforma, en 28 de Julio de 1804, de 1.256 piezas, son 375 cajas de vinagrillo, distribuídas en la siguiente relación de precios:

| | | | |
|---|---|---|---|
| | 10 | cajas para vinagrillo, á 640 reales una... | 6.400 |
| | 12 | ídem íd., á 320 ídem.................. | 3.800 |
| | 65 | ídem íd., á 150 ídem.................. | 11.700 |
| | 146 | ídem íd., á 60 ídem.................. | 8.760 |
| | 272 | ídem íd., á 30 ídem.................. | 8.160 |
| TOTAL CAJAS.... | 375 | TOTAL REALES. .... | 38.860 |

Y después de la reforma de la Fábrica continuaron haciéndose, según se observa en la relación de la porcelana fabricada en el año de 1805, donde aparecen, en diversas partidas, 30 de primera clase á 20 reales una, 22 de segunda clase, con tapa, á 15, y 75 sin ella á 6, y 7, por último, de tercera clase, á 8, formando un total, de las elaboradas en aquel año, de 134 piezas.

Y con las tabaqueras, por ser piezas de uso, debemos citar las escribanías, los puños de bastón y mangos de cuchillo, de que también dan noticia las relaciones de 1804 y 1805, antes citadas; entre las existencias del almacén anterior á la reforma había escribanías á 400 reales; puños de bastón á 20, y cabos de cuchillo desde 15 hasta 52 reales cada uno.

Obras éstas tan frágiles y pequeñas, es de presumir que se haya perdido la mayor parte, y otras, confundidas con las ejecutadas en el

mismo estilo por las demás fábricas de su tiempo, no es fácil reconocerlas á la simple vista, ni aun con los ojos de lince de los anticuarios y coleccionistas.

Vengamos ya á los productos más industriales, que comprende el ramo de vajillas, objeto de tantos ensayos y desvelos, y el cual, dominado siempre por el escultural y el decorativo, no llegó á prosperar hasta los últimos tiempos, en que fracasó, con la ruina total de la Fábrica.

## III

Dijimos, al tratar de su fundación, que uno de los cuatro talleres que se crearon entonces fué el del *Ramo de Rueda*, el cual aparece al poco tiempo casi abandonado, porque los trabajos se redujeron á las obras de escultura y de ornamentación. Comprende este ramo la elaboración de las piezas circulares, que necesitan ejecutarse por revolución, y abarca desde los cacharros más vulgares destinados á los usos ordinarios de la vida, hasta los vasos ó jarrones artísticos en la parte más esencial de su forma, que es el cuerpo circular, al cual se adhieren luego los accesorios ó formas ornamentales.

Sin embargo, los productos más ordinarios del torno son los de vajilla, esto es, los platos, fuentes, tazas, jícaras y vasos, que se destinan, como dice nuestro Diccionario, al servicio y ministerio de la mesa, pues los vasos artísticos admiten muy bien el moldeado, dándose como se dan la mano con las obras esculturales.

En la Fábrica del Buen Retiro, hasta tal extremo llegó en los primeros tiempos el afán de la producción artística, que ni aun para las piezas de vajilla solía emplearse el torneado, sino el moldeado, como lo prueban las soperas, fuentes y jardineras ovaladas, con ondas en los bordes, que se hicieron y adornaron espléndidamente con profusión de festones de oro y pinturas en los estilos más de moda.

En estas piezas de lujo y en algunas soperas, cubos para helados, salvillas y juegos de café, consistió casi toda la obra de vajilla, mientras los productos se destinaban exclusivamente al servicio del Rey.

Cuando se pusieron á la venta es cuando aumentó la elaboración de piezas de vajilla, y según hemos visto en las vicisitudes del Instituto, con los últimos Griccis, estimulados por el intendente Torrijos, no se trató de otra cosa sino de levantar el *Ramo de Rueda* para producir piezas de uso que pudieran tener salida en el mercado.

Y en efecto, en estos tiempos se hicieron piezas de todas clases, hasta orinales, pero siempre en escaso número y con tendencia al lujo, como

lo demuestra el precio que alcanzaban estos vasos humildes, tasados en 90 reales los más baratos [1].

En las relaciones que publicaremos en los Apéndices, verán nuestros lectores las piezas que se hacían y su precio, justificándose plenamente la previsión de Torrijos, cuando decía: «¿Quién ha de pagar por una sopera 1.200 reales, cuando no tiene de china más que el nombre?»

Por donde se ve cómo en esta elaboración y en esta Fábrica subsistía el concepto que se tuvo de la porcelana en los primeros años del siglo XVIII, reminiscencia de la idea que inspiraron las mayólicas en el XVI, considerándola como análoga á la plata, por lo cual solamente se hacían piezas capitales, sin descender á las de pacotilla.

En la relación de existencias del Almacén de ventas, en 1804, referentes á los productos de la Fábrica antigua, sólo había 38 platos, de modo que el utensilio más usual en las mesas, puede decirse que no existía, tanto menos, cuanto que los más baratos costaban 50 reales y los había de 100 y de 150.

De tazas, había seis grandes y 52 de café, estimadas en 360 reales las primeras, en 18 reales algunas de las últimas. Se cuentan 79 jícaras, cuyos precios varían desde 10 reales hasta 20; 17 soperas, las más baratas á 300 reales. Y por estos tipos pueden regularse las demás piezas. De modo que la producción de vajilla en la primera época es casi nula: el Ramo de Rueda, como decía el Intendente, se hallaba completamente abandonado.

La Fábrica no merecía este nombre, sino el de taller de productos artísticos; si se hacía algo de uso era por hacer de todo, ó más bien, por tapar la boca al Intendente y acallar las quejas del Rey, cansado ya de tanto lujo y gastos tan improductivos.

La reforma vino por fin, y aunque el regio Instituto con sus Galerías de escultores y pintores, no podía renunciar á su egregia fundación y á sus tradiciones artísticas, la producción cambió, y lo que antes fué un accesorio, ahora se convirtió en lo principal, quedando el ramo de escultura en segundo término, y tomando el de rueda el papel principal en la Fábrica, digna ya de este nombre.

Cuatro años ó poco más duró la nueva época inaugurada por Sureda, y según nos ha dicho él mismo, en los tres primeros había ejecutado 7.000 piezas de vajilla.

De éstas, la mayor parte eran de porcelana en blanco, como la más usual y corriente, llegando la producción, en 1805, á la suma de 2.686 piezas, y añadidas á las de vajilla pintadas, elevan el número á más de 3.000.

En cambio de esto, las piezas de escultura, en el mismo año, no pasaron de 78; de modo que ahora las obras artísticas están en la misma

[1] En Agosto de 1794, de Real orden suscrita por el Duque de Alcudia, se mandaron hacer botes para la Real Botica, y aún se conservan algunos en dicho establecimiento. Archivo del Ministerio de Hacienda.

proporción con las de vajilla, que en la Fábrica de los Griccis estuvieron éstas con las esculturales y decorativas: en poco más de un 2 por 100. El cambio había sido completo.

También en este tiempo las piezas elaboradas se clasificaban en tres clases, lo que es muy natural en la fabricación cerámica, pues aun suponiendo que las piezas fuesen todas del mismo material y de la misma mano, no todas salen iguales del horno, ora por la varia distribución del fuego, ora por accidentes imprevistos en las diversas y delicadas operaciones de la manufactura.

En cuanto á los precios, debían seguir la misma marcha hasta acomodarse á todas las fortunas, inclusas las más modestas; y, en efecto, de la porcelana en blanco hallamos ya jícaras y platos al ínfimo precio de dos reales. Pero á las piezas pintadas y decoradas no llegó nunca la baja, pues, á excepción de unas cuantas, consideradas como intermedias, las de lujo alcanzaron los mismos ó mayores precios que las antiguas.

La Fábrica Real hacía cuanto era posible para hacerse popular, y como sus materiales eran ya excelentes, le bastaba producir mucho y barato para competir con la producción extranjera.

Y así debió suceder, cuando, según los contemporáneos, la Fábrica *empezaba á dar celos* á las naciones más adelantadas, como eran Inglaterra y Francia, que inundaban el mundo con sus productos cerámicos.

## IV

Y al llegar aquí ocurre preguntar: ¿dónde han ido á parar los productos de esta segunda época del Buen Retiro, que son tan raros entre los coleccionistas debiendo ser los más abundantes?

Cuando se trasladaron al Museo Arqueológico gran parte de las piezas de vajilla del *Chinero viejo* de Palacio, de 350 que se inventariaron solamente 10 ó 12 fueron clasificadas como del Retiro, y las demás como de Sèvres.

Para hacer esta clasificación no se tuvo presente más que la marca, y como sólo esas 10 ó 12 llevaban la flor de lis ó la M coronada y las demás ó no tenían ninguna ó la llevaban desconocida, se creyó acertar adjudicando esas piezas anónimas á la Fábrica francesa que más celebridad conquistó en el siglo XVIII.

Ante el desamparo de esas piezas anónimas, que por venir del Palacio Real no podían suponerse de segunda mano ó más bien de segunda mesa, nos formulamos nosotros las siguientes preguntas, origen de este estudio: Estas piezas, dijimos, son del tiempo de Carlos IV, cuando poseían nuestros monarcas una Fábrica en la que habían invertido su-

mas enormes. ¿Tan malos serían sus productos que, venciendo la repugnancia que debían sentir de comunicarse con París, regado de sangre por el manantial de la guillotina, acudiesen á su Fábrica nacional á surtirse de vajillas para su servicio, y de jarrones y floreros para adorno de sus palacios reales? O de otro modo: ¿tan fáciles y frecuentes eran á la sazón las relaciones de nuestro monarca Carlos IV con París, para que, despreciando los productos de su Fábrica, acudiese á surtirse de vajillas á la republicana de Sèvres?

Esta observación nos puso en la pista de la laboriosa investigación desarrollada en esta monografía, y hoy nos atrevemos á afirmar que muchas piezas que, con carácter marcadamente francés, andan por ahí en chineros y rinconeras, notables, si no por el estilo, al menos por la calidad de la pasta y la perfección de sus colores y dorado, fueron hechas en el Buen Retiro en la época en que dirigió la Fábrica el aventajado discípulo de Sèvres.

Por lo que hace á las vajillas llamadas en aquella época *Almuerzos*, que existen en el Museo Arqueológico, procedentes del *Chinero viejo* de Palacio, la mayor parte son, á nuestro parecer, de la Fábrica Real de Nápoles, continuación de la de Capodimonte y hermana de la nuestra del Buen Retiro, y otras de esta Fábrica, elaboradas en su última época bajo la dirección de Sureda.

De dos grupos vamos á hacer especial mención: de cierta vajilla blanca con filetes dorados y, en el fondo de las piezas, figuras representando trajes provinciales y modas de aquel tiempo, y de otra que lleva en las tapas de las piezas grandes plantas medicinales, con su nombre científico debajo y en los frentes vistas de España en camafeo amarillo. Todos estos objetos ofrecen por marca una ramita azul con cuatro botones ó yemas, confundida por algunos, á causa de su misma rareza, con el cetro de la Fábrica de Berlín.

Un detenido estudio de ambos grupos, nos ha dado el siguiente resultado.

Los tipos españoles están copiados de los que se hicieron para la edición española del *Viajero ilustrado*, publicada bajo la protección del Príncipe de la Paz, y de cuyos grabados al agua fuerte se formó un tomo separado, que salió á luz con este epígrafe: *Colección general de los trajes que en la actualidad se usan en España*, principiada en el año 1801. Posteriormente, en 1804, se amplió con nuevos tipos, que llevan este epígrafe: *Modas de Madrid*, año 1804.

Las plantas del otro grupo están, á su vez, copiadas de la famosa obra de Cabanilles *Icones et descriptiones plantorum* &, editada con esplendidez en Madrid en 1791; y en cuanto á las vistas de España que ostentan estas mismas piezas, aunque no hemos logrado todavía dar con los originales, hemos hallado un rastro que nos ha puesto en camino de comprobar su origen. En el Palacio de Aranjuez, y por cierto en malísimo estado, encontramos primeramente dos tibores de cristal blanco de la Granja, con sendas vistas de la Catedral de Sevilla por los lados Poniente y Levante, y posteriormente, en el del Escorial, en las habi-

taciones tituladas del *mango de la parrilla*, hemos visto otros dos, que completan aquellas vistas, con las de la misma Catedral por los lados del Norte y Mediodía [1].

La analogía de estas vistas con las de las piezas de porcelana es evidente; el más distraído, que haya visto unas, reconoce en las otras su origen común. Ahora bien; consta en los documentos que hemos compulsado que varios pintores, como José Rubio y Antonio Martínez, pintaron alternativamente en las Reales Fábricas de cristales de la Granja y de porcelana del Retiro, y también consta que D. Eliseo Camarón, hermano del Director de la Galería de Pintura de la Real Fábrica desde 1799 á 1802, ofreció al Rey una colección de vistas de Valencia y otros puntos de España, sin otra remuneración que el honor de ser agregado al personal de la Fábrica, y que el Rey aceptó el ofrecimiento accediendo á la solicitud del pintor.

El indicio parece muy atendible, tanto más cuanto que en la relación de obras hechas en el Buen Retiro en 1808, se leen epígrafes como los siguientes: «Botes para la Real botica *con plantas*», y respecto á la vajilla de trajes que lleva la misma marca, también en la misma relación se leen títulos como éste: «Figuras de trajes modernos [2].»

A la vista de tantas circunstancias como concurren en estas piezas, ¿es aventurado suponer que fueron hechas en la Fábrica del Buen Retiro? Creemos que no, y, por lo tanto, que la ramita azul debe añadirse á las marcas de esta Fábrica.

De donde se saca en conclusión que la última época del Buen Retiro, la más próxima á nosotros, la que mejor respondía á las corrientes de la industria moderna, es la menos conocida. En manos de los colec-

[1] En el Inventario del Real Patrimonio, formado por Real orden de 16 de Octubre de 1849, que hemos compulsado en el Archivo de Palacio, al tratar de las Salas de Aranjuez, se cita en la pieza núm. 9 «dos floreros de china dorada y pintada, con una inscripción que dice: *Alicante* el uno, y el otro *Córdova*, flores de mano y zócalos chapeados de caoba». En la pieza de la Reina, núm. 10 «dos floreros de china dorada y pintada; el uno tiene una inscripción que dice: *Casa reservada de S. M.*, y el otro *Casa de S. M. la Reina N. S.*, con flores de mano, zócalos fabricados de caoba y fanales». Indudablemente estos floreros eran del mismo estilo de la vajilla con *vistas* y *plantas* que estamos reseñando, y de la Fábrica del Buen Retiro, como puede deducirse de los últimos epígrafes.

[2] En el Inventario de Palacio, de 1842, se citan de la vajilla de plantas y vistas de España las siguientes piezas: «Ocho canastillos ó corbellas con pie, dos cubos para helados con tapas y pies, dos salvillas con 21 petipoches ó sean pocillos, 24 platos, dos soperas grandes con tapa, cuatro salseras con platillos sin tapas y con cacillos, dos mantequeras con platos y cucharitas, cuatro platillos para rábanos.» De estas 72 piezas sólo vinieron al Museo cinco y una incompleta; pero en el *Chinero viejo* de Palacio hemos visto recientemente varias, que no sabemos si completarán el número, aunque sospechamos que deben faltar muchas.

La vajilla de trajes, á la muerte de Fernando VII, fué inventariada entre los objetos existentes en el *Casino de la Reina* de la calle de Embajadores, de donde parece que fué trasladada al Palacio de la Moncloa, al desprenderse la Corona de la posesión del Casino, y de allí vino al Museo. De modo que ninguna relación de origen puede tener la Moncloa con esta vajilla, á pesar de su procedencia última; y en cuanto á la elaboración tampoco, pues en la Fábrica de loza fina de este Real sitio nunca se hizo tan buena porcelana.

cionistas existen, sin embargo, platos y tazas con la *M* coronada de esta época, que, por la finura de la pasta, por su blancura y el brillo de su cubierta, por la decoración y el colorido de sus miniaturas, pueden admitir comparación con las mejores porcelanas de las Fábricas extranjeras.

A pesar de este adelanto en las piezas de vajilla, tan indeleble resultó el sello artístico, impreso en las obras de esta Fábrica, que descontando el valor cerámico, tan ponderado de los grandes químicos de aquel tiempo, no le ha quedado otra estimación que aquél; fenómeno tanto más extraño cuanto que hoy se pondera mucho y se estudia con afán la historia de las artes industriales para fomentar sus nuevos progresos.

Semejante preterición no es justa ni razonable, tratándose de una industria en la cual, según hemos visto, se vinculan y hacen patentes los adelantos de la civilización y el bienestar de los pueblos. Búsquense y colóquense á buena luz en suntuosas vitrinas las obras esculturales del Buen Retiro, porque lo merecen, y en su frágil materia llevan la representación de una época de cultura artística, digna de particular estudio para ilustrar la historia general de nuestra patria en las postrimerías del siglo XVIII y comienzos del XIX; pero con criterio amplio, propio de nuestro tiempo, estímense también las obras industriales del Buen Retiro, como conquista que nos honra, pues acreditan el adelanto que, en aquellos días de renovación y progreso para las artes industriales alcanzaron entre nosotros las cerámicas, y para que con el estímulo del buen ejemplo pasado, podamos, sin temores ni desalientos, lograr en este campo de las industrias artísticas, en que antes fuimos tan afortunados, nuevas conquistas en lo por venir.

# CAPÍTULO X

La Fábrica de la Florida, llamada luego de la Moncloa, 1817-1850 —Elementos del Buen Retiro que concurren á su creación.—Su principal destino.—Defectos de su organización.—Información para remediarlos.—Dirección de Sureda.—Incendio de la Fábrica.—Nuevos directores.—Mr. Langlois.—Reglamento del Marqués de Miraflores.—Fin de la Fábrica.

## I

DIJIMOS en el capítulo III de esta monografía que la reina doña María Amalia de Sajonia fué quien despertó en su esposo, Carlos III, la afición á las artes cerámicas, origen de la Fábrica de Capodimonte, matriz de la establecida en el Buen Retiro. Pues, por coincidencia singular, otra reina, D.ª María Isabel de Braganza, fué la iniciadora del pensamiento de crear otra nueva Fábrica, continuadora de aquélla, en el Real Sitio de la Florida [1].

[1] Para formar juicio de lo estudiada que estará nuestra Fábrica del Buen Retiro, basta este dato: Un ceramista francés, Mr. Gaston le Bretón, vino á estudiarla hace pocos años, y, de regreso en su país, publicó una monografía ilustrada, donde, al tratar de sucesos tan próximos á nosotros como la creación de la Fábrica de la Moncloa, dice: «Fernando VII quiso borrar las huellas de la ocupación extranjera, y la Fábrica de porcelana fué restablecida, no ya en el Buen Retiro, sino en la Mancha, sobre el Manzanares. El Director de la antigua manufactura, M. Sureda, creó una nueva, por su cuenta, en 1828 en Moncloa. Esta Fábrica no existe en la actualidad.» No se pueden trabucar más las especies.

El rey Fernando VII acogió con satisfacción la idea de su esposa, y con fecha 5 de Julio de 1817, se publicaba la Real orden siguiente: «El Rey, nuestro señor, ha resuelto que, á ejemplo de la antigua Real Fábrica de porcelana, se establezca por ahora una en pequeño para la elaboración de este artículo con destino á la servidumbre de SS. MM., y ha destinado el edificio llamado Granjilla de los Jerónimos en el Real Sitio de la Florida.»

Según puede observarse en los términos de la Real orden, la Fábrica nueva se creaba á ejemplo ó imitación de la antigua, pero sin sus pretensiones, puesto que se tiene buen cuidado de añadir que *por ahora* será *en pequeño;* pero identificándola con aquélla en cuanto á ser propiedad del Rey y destinada exclusivamente á su servidumbre.

La circunstancia del traslado de local se explica fácilmente, además de que consta en documentos de la época. El edificio de la antigua Fábrica había sido totalmente destruído; era preciso habilitar otro local que estuviese en condiciones de servir inmediatamente, y habiendo comisionado el Rey á su arquitecto D. Joaquín Royo y al futuro Director de la nueva Fábrica Don Antonio Forni [1] para buscarlo en los sitios reales próximos á la capital, no hallaron otro más apropósito que el designado en la Real orden con el nombre con que era entonces conocida la Moncloa de Granjilla de los Jerónimos.

Una vez elegido el lugar, fué preciso ejecutar en él obras muy considerables, así como buscar los enseres y efectos de la antigua Fábrica, que andaban desparramados en diversos establecimientos. El arquitecto presentó en seguida sus planos, cuyo presupuesto, con inclusión del horno, templadores, asiento de máquinas y demás operaciones de instalación, ascendía á 350.000 reales. Don Antonio Forni presentó una relación de efectos y enseres de la antigua Fábrica que existían en la casa de Bringas [2] y en el palacio de Buenavista [3]. Reclamaba, además, los dos molinos de la primera esclusa en el Canal de Manzanares.

A todo accedió el Rey, y mientras se llevaban á cabo las obras presupuestadas, continuaba el Director facultativo reuniendo enseres de la antigua Fábrica, que iban apareciendo en diversos lugares. Del fabricante de botones D. Jacinto Padielley, reclamó una caldera grande y

[1] Don Antonio Forni era natural de Capodimonte. Falleció el 7 de Junio de 1830, á los setenta y un años de edad. Fué el último de los operarios que Carlos III trajo de Nápoles.

[2] Don Francisco Antonio Bringas había establecido una Fábrica, que no llegó á funcionar, en la calle de San Opropio, y en ella se hallaron los siguientes enseres del Buen Retiro:

Una máquina de molino para moler el cuarzo.
Un rulo de cuarzo para romper la piedra.
Un molinito de mano.
Cajas de Zamora.
Adobes de tierra de Zamora.
Unos tornos, y otros enseres.

[3] Los moldes.
Los modelos.
Otros efectos consignados en inventario.

un mortero; del Parque de Artillería, otra caldera, y de los almacenes y molinos del Canal de Manzanares varios efectos que también se mandaron recoger.

Como se ve por estos datos, la destrucción de la antigua Fábrica había sido un verdadero naufragio: todo, ó casi todo, se había perdido, y lo poco que iba saliendo á la orilla demostraba que la mayor parte de sus artefactos y materiales habían ido á fondo.

Como es de suponer, si tanto afán se ponía en recoger los materiales de la antigua Fábrica, mayor empeño debía de ponerse en reunir el brillante personal que había logrado formarse en aquel floreciente establecimiento. En este punto el Rey desplegó una energía extraordinaria. Habiendo convocado por Reales órdenes á todos los operarios cuyo domicilio se sabía, ocurrió que el Duque de Frías, que había fundado una fábrica en Menasalbas y contaba con personal de la extinguida del Buen Retiro, dirigió una exposición al Rey, pidiéndole que dejase permanecer en su Fábrica, por seis meses, á dichos operarios, y se fundaba en que había hecho cuantiosos gastos para la creación de la Fábrica, y «hoy es el día, ó lo será el primero de la semana próxima, decía, en el que principiaré á tirar piezas de todas clases de las considerables pastas preparadas desde mucho tiempo, proponiéndome surtir el almacén de esta Corte para principios, ó fines al menos, de la feria que va á empezar». Suscribía la instancia el 14 de Agosto de 1817. Y continuaba: «Es el tiempo que necesita el exponente para el momento, tan útil como deseado, de ver si sus fatigas y dispendios consiguen el objeto propuesto, de igualar ó superar á las lozas extranjeras».

Al margen de la instancia que hemos compulsado, se lee, de letra del Rey, esta lacónica resolución. «Negado».

Siguiendo tan enérgicos procedimientos, parecía indudable que hubiesen llegado á reunirse en la nueva Fábrica todos ó casi todos los operarios de la antigua; y, sin embargo, no fué así, pues tenemos una relación, dada por Forni en 1.º de Agosto de 1820, de los individuos que pertenecieron á la Fábrica del Buen Retiro, y sólo constan en ella los siguientes:

D. Antonio Forni, director y modelador.
D. Mateo Frates, escultor.
D. Juan de Avila, adornista.
D. José Valentín, adornista.
D. Vicente Frates.
D. Miguel Caravielo, tornero.
D. Bernardo Conde, tornero.
D. José del Castillo, hornero.
D. Pedro Antonio Giorggi, dorador en porcelana y adornista.
D. Isidro Francholí, hornero.
D. Manuel Viejo.
D. Faustino Baeza.
D. Juan Rodríguez.

Como puede observarse, más de la mitad del personal que pasó de la antigua Fábrica á la nueva se componía de españoles.

Para proveer á la nueva Fábrica de las tierras necesarias, el Rey expidió varias Reales órdenes encaminadas principalmente á recomendar á las autoridades que no sólo no pusiesen obstáculos á los extractores y conductores de ellas, sino que, en caso necesario, se les auxiliase al intento, «para que se cumplan, decían las Reales órdenes, los fines que S. M. se propone en dicho establecimiento». La primera de estas Reales órdenes lleva fecha de 15 de Agosto de 1817, y se dirige á las autoridades de esta provincia y á las de Guadalajara, Toledo y Zamora. Un año después, el 11 de Julio de 1818, se ampliaba la Real orden á las autoridades de la villa de Garlitos, partido de Cabeza del Buey, en Extremadura Alta.

Sobre la fecha precisa en que se comenzó á trabajar, no puede asegurarse; pero debió de ser á los pocos meses de la creación de la Fábrica, cuando, en 10 de Diciembre del mismo año, hallamos una solicitud del escultor D. Pedro García Torrebejano pidiendo que se le permitiera establecer en ella máquinas de su invención para mejorar la alfarería, á la cual contestaba el Rey que se le diese cuenta del resultado.

Lo que no cabe duda es que, antes de transcurrir el año del establecimiento de la Fábrica, funcionaba ésta en los diversos ramos de la industria cerámica. Consta en los documentos que se conservan de ella, que en la tarde del 15 de Junio de 1818, fueron á visitar el nuevo establecimiento la reina D.ª Isabel de Braganza y su hermana la infanta D.ª Francisca de Asís, esposa del infante D. Carlos. La afición de tan augustas señoras á esta manufactura era tan viva, que ellas mismas se pusieron á trabajar, habiendo formado varias piezas y ejecutado las diversas operaciones que exigía la composición química de las pastas, con habilidad increíble en personas inexpertas.

Al día siguiente, el director facultativo elevaba una instancia al Mayordomo de S. M. pidiéndole fondos para construir un laboratorio especial con destino á la Reina, habiéndose señalado nada menos que 10.000 reales semanales para esta atención. El laboratorio fué montado conforme á las necesidades de la más perfecta fabricación, y se le denominó con el título, que aparece en los inventarios, de *Química de la Reina.*

Como se ve por este dato, el Rey no escatimaba nada para poner la nueva Fábrica en estado floreciente. Cuanto pedía el Director, tanto le daba; y en verdad que el Director no se quedaba corto en pedir. La tesorería de la Real Casa le venía pasando para los gastos de fabricación 8.000 reales semanales, y, sin embargo, con fecha 8 de Mayo de 1819, presentaba la siguiente

RAZÓN DE LOS MATERIALES Y EFECTOS QUE PARA PROGRESO DE LA FÁBRICA SON NECESARIOS EN EL DÍA

| | |
|---|---|
| Tierra de Galapagar, para loza, 20 000 arrobas, á 3 reales | 60.000 |
| Idem de Miraflores, para cajas, 20 000 arrobas, á tres reales | 60.000 |
| Idem del camino de Galapagar, para el mismo efecto, 10.000 arrobas, á 3 reales | 30.000 |
| Ladrillo tosco, para hornos, 40.000 arrobas, á 240 reales el millar | 9.600 |
| Para piedra de yeso en bola, 2.000 arrobas, á 2 reales | 4.000 |
| Para 3.500 arrobas de plomo, á 13 reales | 45.500 |
| Varrilla, 500 quintales, á 80 reales | 40.000 |
| Para leña de pino, 20.000 arrobas, á uno y medio reales | 30.000 |
| Resto del pago de leña | 11.000 |
| TOTAL, reales | 290.000 |

El Rey accedió á la pretensión de Forni, con tanto más motivo cuanto que, habiendo muerto la Reina en 26 de Diciembre de 1818, quería redoblar su protección á la Fábrica que había creado á instancia de su perdida esposa.

Al llegar el año de 1820, ascendía lo gastado en la creación y sostenimiento de la Fábrica á la respetable suma de 3.680.645 reales [1].

Ahora bien, ¿correspondían los resultados, siquiera no fuera más que en el orden artístico industrial, á los sacrificios hechos por la Corona? ¿Se habían cumplido los fines de S. M. en la creación de aquel establecimiento? Desgraciadamente, no sólo no correspondían los frutos á los gastos hechos, sino que la Fábrica iba de mal en peor, arrastrando vida lánguida, entre discordias y rencillas de los operarios, produciendo obras frágiles y defectuosas, y sin esperanza de que mejorasen.

El Administrador de la Florida, á cuyo cargo estaba la Fábrica, era á la sazón D. Lorenzo Gómez, persona inteligente y activa, que procuraba observar lo que allí ocurría para responder á la confianza del Monarca, tan vivamente interesado en sus progresos. Tres años de existencia, más de tres millones gastados, y sin salir de ensayos, era para llamar

[1] Tomamos esta suma de la cuenta dada por D. Lorenzo Gómez, Administrador de la Florida en 27 de Abril de 1820, la cual se descompone en las siguientes partidas:

| | Reales. |
|---|---|
| Obras para el establecimiento | 1.257.050 |
| Gastos interiores de la Fábrica y sueldos | 1.566.030 |
| Puente y camino nuevo | 538.640 |
| Bueyerizas y derribos | 222.763 |
| TOTAL | 3.584.485 |

Añadiendo 96.260 reales que importaron los bueyes y carretas para la Fábrica, sube el total á 3.680.745.—«Resumen de gastos ocasionados en el establecimiento de la nueva Fábrica de la China, desde 14 de Julio de 1817 que se principió hasta 25 de Marzo de 1820.»—Archivo de Palacio.

la atención del Rey, que continuamente pedía explicaciones de aquella especie de fracaso. Con fecha 22 de Marzo de 1820, se pidieron á Forni noticias circunstanciadas de los operarios, trabajos, sueldos, gastos de toda clase; y en efecto, se formó un inventario muy minucioso que don Lorenzo Gómez elevó al Rey, no sin añadir, por vía de comentario, la súplica de que con Junta del Real Patrimonio, se oyese á los empleados respecto al estado de la Fábrica y medios de reformarla.

El Rey no tardó en resolver, puesto que la comunicación del Intendente lleva la fecha de 27 de Abril, y el 1.º de Mayo se dictaba una Real orden para que cada uno de los operarios expusiera, por escrito, sus opiniones «acerca del estado de la Fábrica y medios de mejorarla».

Esta orden del Monarca debió caer como una bomba en la Fábrica, dadas las discordias que allí existían; el hecho es que ninguno quería tirar la primera piedra, y los días iban transcurriendo sin que se diese cumplimiento á la orden del Soberano. Por fin, el diligente Administrador de la Florida rompió la marcha con una larga comunicación, en la que, á vueltas de otros particulares, propone al Rey una reforma completa de la Fábrica, porque alega que el Director facultativo, don Antonio Forni, sigue *procedimientos anticuados*, lo cual es rémora constante y motivo suficiente para que la elaboración no responda á las esperanzas concebidas. Indica la conveniencia de comisionar á don Bartolomé Sureda para practicar una minuciosa inspección en los talleres, y proponer, como persona competente, lo más adecuado al desarrollo y progreso de la elaboración.

Roto el fuego con la comunicación del Intendente, pronto se extendió á todo el campo. Lleva aquélla fecha de 8 de Junio, y el 19 elevaban al Rey una instancia D. Mateo Frates, D. Juan Avila, D. José Valentín, D. Miguel Caravielo, D. Bernardo Conde y D. Pedro A. Giorggi, exponiendo las causas que, en su concepto, impedían la prosperidad de la Fábrica, como eran la mala disposición de los hornos, la poca economía en los trabajos, la mala colocación de los molinos y el desacuerdo en la marcha de las diversas operaciones de tan delicada manufactura. Con la misma fecha elevaban otra exposición, á modo de voto particular, D. Vicente Frates y D. Francisco Francholi, los cuales, sin detenerse mucho en referir las causas del mal, se ofrecían á remediarlo en poco tiempo, haciendo ellos solos la necesaria reorganización de la Fábrica.

No tardaron los primeros exponentes en enterarse de la proposición de sus colegas, y con el ahinco con que se defiende el propio sustento, se alzaron al Rey contra el ofrecimiento de Frates y Francholi, poniendo su habilidad en bastante mal lugar y desautorizando su promesa, que calificaban de temeraria y presuntuosa.

Las cosas se habían puesto de un modo, que si el Rey, harto de gastar millones sin fruto, hubiese en aquellos momentos mandado cerrar la Fábrica, nadie le hubiese censurado. Su afán por el mantenimiento y progreso de esta manufactura era, sin embargo, tan ardiente, que lejos de pensar en eso, conformándose con el dictamen del Adminis-

trador de la Florida, ordenó el 26 de Junio que D. Bartolomé Sureda pasase á practicar una detenida inspección en la Fábrica.

Y mientras Sureda buscaba los defectos técnicos del establecimiento, el diligente Administrador de la Florida indagaba los vicios administrativos, elevando un informe, con fecha 1.° de Agosto, al Intendente de la Real Casa, en el cual se expresaba de este modo: «Los sueldos que los individuos empleados en el día disfrutaban por las dos terceras partes del que tenían en la antigua Fábrica, importan anualmente 38.652 reales, que junto con el de 85.824 que asciende al año el que les hizo D. Pedro Vargas, importan 124.476 reales, que añadiendo á esto 4.000 reales semanales que se gastan en jornales, combustibles y demás, sin que aún alcance todo, asciende á 332.476, lo que considero imposible *para que dé utilidades* la Fábrica.»

Llama desde luego la atención en este informe la declaración última, en que el Administrador de la Florida manifiesta que la Fábrica no puede dar utilidades. No eran éstos los fines del Rey al crearla; no consta por otra parte que hasta entónces se hubiesen puesto á la venta sus productos. ¿Sería esta declaración, más bien que una queja por lo pasado, la expresión de un propósito para lo por venir? Indudablemente, puesto que dos meses después, el 9 de Octubre, se abría un almacén de las elaboraciones de la Fábrica en la calle de Santiago, número 32, en la llamada Casa de Jaramillo.

A todo esto Sureda terminó su cometido, y expuso al Rey el resultado de su investigación, proponiendo los medios que juzgaba oportunos para la reforma del Instituto. Como no podía menos de acontecer, el Soberano, que conocía los antecedentes de Sureda y su corta pero brillante campaña del Buen Retiro, hubo de encomendarle la reorganización proyectada, y, con fecha 26 de Marzo de 1821, fué nombrado Director facultativo de la nueva Fábrica.

## II

Nuevamente tenemos á Sureda en campaña; de nuevo se hace cargo de una Fábrica desorganizada; por segunda vez se cifran en él las esperanzas de la Corona, empeñada en crear en Madrid un establecimiento cerámico que compitiese con los extranjeros. Si antes fué el activo intendente Torrijos el que anunció con entusiasmo que Sureda había logrado elaborar *la verdadera china*, ahora es el no menos diligente administrador D. Lorenzo Gómez el que declara que «el nuevo Director facultativo promete esperanzas de que la Fábrica dará honor á la nación».

Los tiempos, sin embargo, habían cambiado radicalmente. Los estragos de la desoladora guerra de la Independencia; las luchas y reformas

políticas; el cambio de costumbres, dando mayor preponderancia á la clase popular y, por lo tanto, á sus gustos y necesidades; la decadencia de las casas nobles, que, abrumadas bajo el peso de sus glorias y de sus privilegios, venían á mendigar de los gobiernos lo que antes exigían de los reyes, todo contribuyó á despertar en nuestro público un sentido más práctico que suntuoso, más positivo que artístico y más económico que elegante.

En este concepto, la segunda campaña de Sureda había de diferenciarse de la primera: no eran piezas ricas, ni vajillas preciosas lo que ahora se le exigía, no se trataba ya de decorar los palacios de los sitios reales con espléndidos tibores y pavimentos de porcelana; aquella época había pasado; lo que ahora se buscaba no era la *verdadera china*, de que hablaba el intendente Torrijos, era la *verdadera loza* para surtir el mercado y responder á las necesidades del pueblo. La Fábrica de la Florida tuvo desde su origen un carácter más humilde; es verdad que se trabajó en ella porcelana, pero esto fué muy secundario: lo principal era la loza fina.

Y tan cierto es esto, que cuando Sureda dió cuenta al Rey de su plan de reformas, como lo había hecho en el Buen Retiro, apenas se ocupa de la porcelana; toda su atención la dedica á la loza, invocando los ejemplos de la fabricación inglesa, que en materia de loza había superado á las demás naciones europeas.

El nuevo Director hizo cuanto pudo para levantar el establecimiento de la postración en que yacía casi desde su nacimiento; pero ¡condición natural de las cosas humanas!: el que había venido como una gran novedad al Buen Retiro, trayendo los procedimientos de la pasta dura, vino á la Moncloa un tanto anticuado, trayendo las prácticas añejas que había aprendido en Francia y en Inglaterra en los primeros años del siglo. Sin embargo, la Fábrica mejoró.

Empezó el nuevo Jefe por dictar un reglamento, que aprobó el Rey, con fecha 29 de Marzo de 1821. Por él se nombraban tres jefes de taller: D. Mateo Frates, con 11.000 reales de sueldo, para el cuidado y combinación de materiales y disposiciones generales de toda la Fábrica; D. José Valentín, con 8.400 reales, para el cuidado de la formación de las piezas hasta su entera conclusión, las que debería entregar al horno, y, por último, D. Bernardo Conde, con 8.400, para el cuidado de los hornos, por lo que estaba á su cargo el cocer las piezas, el obrador de barniz y el de cajas para este ramo.

Un mes después de publicado el Reglamento, eran expulsados de la Fábrica los operarios de la antigua que trabajaban en ella, D. Juan Ávila, D. Vicente Frates, D. Miguel Caravielo, José del Castillo, Pedro Antonio Giorggi, Francisco Menéndez, Isidoro Francholi y Manuel Viejo.

No consta en los documentos que hemos compulsado la causa de la expulsión; pero desde luego se comprende que, siendo todos operarios de la antigua Fábrica, debía ser su especialidad la porcelana, y por lo que hace á Pedro Antonio Giorggi, sabemos, por muchas piezas que

llevan sus iniciales, que era uno de los más hábiles doradores de porcelana, hijo del adornista del mismo nombre que vino de Capodimonte.

La Fábrica iba por otros caminos. Ahora se trabajaba para el mercado, y se buscaban los medios de producir el género con economía para poder venderlo barato. Desde el 22 de Mayo de 1821 hasta el 6 de Agosto del mismo año, esto es, en dos meses y medio, los gastos de la Fábrica habían sido 44.992 reales, y los productos del género vendido 30.870, resultando un déficit de 14.122. La venta, como se ve, respondía á las esperanzas de mejorar la Fábrica á su propia costa: el déficit, comparado con los gastos hechos hasta entonces, era insignificante: un paso más, y se habría llegado á la nivelación

El éxito de la nueva reglamentación debió de satisfacer al Rey, porque si en tan pocos meses como llevaba Sureda al frente de la elaboración se había alcanzado ese resultado, no cabía duda de que más adelante habían de ir las cosas mejorando hasta poner la Fábrica á la altura de las extranjeras, que era su *desiderátum.*

Por esto el 14 de Enero de 1822, por decreto autógrafo del Rey, se dispone que no haya más jefe en la Fábrica que el Director facultativo, es decir, que asumiera éste la parte administrativa que antes corría á cargo de un Intendente. Al mismo tiempo ordena el Soberano que todos los expedientes de la Fábrica vayan directamente á su despacho; y con tal rigor se cumple esta disposición, que desde entonces todos los expedientes están anotados por la misma mano del Rey.

Todo respondía á las esperanzas concebidas: la venta llevaba la marcha progresiva que era necesario para nivelar el presupuesto de la Fábrica, y ya en 5 de Mayo de 1824, D. Bartolomé Sureda proponía que se rebajasen á 2.000 reales los 4.000 semanales que se le asignaron para materiales y jornales. Aunque el déficit, como se ve, continuaba todavía en pie, se aproximaba la hora de que el nuevo Instituto llegase á rendir utilidades.

La empresa de Sureda, aunque con lentitud, iba caminando á buen término: se trabajaba «con método y buen orden», según decía el propio Director; se iba tocando ya á la cúspide, cuando la ingrata fortuna desbarató, al menos por largo plazo, los anhelados proyectos de competir con las manufacturas extranjeras. En la noche del 7 de Julio de 1825, voraz incendio estalla de repente en el edificio de la Fábrica: rojas llamaradas alumbran con siniestro resplandor las risueñas alamedas de la Florida. Talleres, máquinas, almacenes, casi todo desapareció en pocas horas: el Rey, desde su palacio, pudo contemplar aquel cuadro desolador, que parecía enlazar, y quién sabe si con iguales sentimientos de envidia, la destrucción de la Fábrica del Buen Retiro con la nuevamente creada en la Moncloa. En vano mandó el Rey al día siguiente que se hiciese, con la mayor solicitud, una información sobre las causas del siniestro: todo se creyó casual; que entonces, como ahora, dan poca luz para descubrir maldades los expedientes administrativos.

La Fábrica volvió á levantarse; pero ni Sureda estaba ya en edad de renovar la energía de su juventud, ni el Rey podía sentir mucho estímulo para acumular nuevas sumas á las cuantiosas invertidas hasta entonces. Sin embargo, á los pocos meses se reanudaron los trabajos.

Tres años continuó todavía Sureda dirigiendo el establecimiento, teniendo por auxiliar á D. Mateo Frates; pero al llegar el de 1829, fundándolo en el mal estado de su salud, pidió la jubilación, y le fué otorgada con la pensión de 16.000 reales, que debía cobrar de la Bailía de Mallorca, su país natal.

Para sustituirle, fué nombrado un sujeto, que suena por primera vez en los documentos de la Fábrica, D. Antonio Salcedo, el cual, no siendo, como no debía ser, muy competente en la profesión, dió lugar á muchas quejas de los operarios, cuyas tareas distraía empleándolos en su servicio, con grave perjuicio de la fabricación, que decayó en los años de su jefatura. A pesar de contar con el apoyo del Administrador de la Florida, D. Lorenzo Gómez, las cosas llegaron á un punto que fué preciso destituirlo, nombrando interinamente para reemplazarle á un hermano de D. Bartolomé Sureda, D. Mateo, cuyo nombramiento lleva la fecha de 12 de Abril de 1834.

La interinidad del nuevo Director fué tal, que duró doce años, cuatro meses y diez días, según consta en su hoja de servicios; de modo que se prolongó hasta el 22 de Agosto de 1846, en que se le declaró excedente.

Don Mateo Sureda fué un continuador, y esto basta para su elogio, de las prácticas de su hermano D. Bartolomé, de quien había aprendido el oficio. Trabajador, honrado, celoso del cumplimiento de su deber, procuró mantener la Fábrica en el buen estado en que la había dejado su hermano, luchando con los tiempos que alcanzó, que no fueron los más á propósito para fomentar la industria española.

Los graves sucesos que se desarrollaron en España en el decenio de 1830 al 40, y principalmente la muerte del Rey y la guerra civil, debieron influir poderosamente en la marcha de la Fábrica, la cual, si bien continuó trabajando, sobre todo en la obra de loza fina, no pudo tomar mayores vuelos, ni extender su mercado, ni alcanzar de la Corona la protección espléndida que hasta entonces había disfrutado.

Terminada la guerra civil y declarada la mayor edad de D.ª Isabel II, entraron las cosas en un curso más normal y pudo pensarse ya en las reformas y mejoras que reclamaban los establecimientos industriales, que sólo pueden vivir y desarrollarse á la sombra de la paz.

El nuevo reinado traía cierto compromiso tradicional de hacer algo por la Fábrica de la Moncloa, aunque no fuera más que por consideración y respeto á su ilustre abolengo.

Y, en efecto, no defraudó las esperanzas que en él se fundaban; si el éxito no correspondió al sacrificio, no fué culpa de la Corona. Los tiempos habían traído tales mudanzas, que las Fábricas Reales se habían hecho punto menos que imposibles.

## III

Más de veinticinco años contaba ya de existencia la Fábrica, levantada, moralmente hablando, sobre las ruinas de la del Buen Retiro; se había llegado á componer de obreros españoles que, de padres á hijos, se habían trasmitido las prácticas añejas de la fabricación cerámica. El mismo Sureda, como dijimos más arriba, vino á esta Fábrica en el ocaso ya de su vida y de su profesión.

El buen ejemplo de Carlos IV mandando á un español á estudiar los adelantos de la porcelana en el extranjero, no se había repetido, y nuestra Fábrica se iba haciendo vieja en el personal y en los procedimientos sin haber llegado á conseguir la perfección apetecida. Es verdad que producía piezas en abundancia, que se vendían con bastante facilidad; pero este resultado, acaso suficiente para una empresa particular, que hubiese podido montar la Fábrica con economía, no era bastante á cubrir los enormes gastos de un establecimiento regio, abrumado con viudedades, jubilaciones y limosnas, dotado de un personal excesivo y administrado con el rumbo y esplendidez de una dependencia de la Casa Real.

Era necesario buscar la perfección de los productos, no sólo como medio económico de nivelar el presupuesto de la Fábrica, sino como compromiso de honor de la Corona de que su establecimiento cerámico fuese el primero de la nación y sirviese de estímulo y ejemplo á los progresos de las empresas particulares. Para conseguir este resultado, no había más que un recurso inmediato: el de traer un buen maestro del extranjero, que hubiese acreditado en otras Fábricas su competencia y pudiese implantar en la española todos los adelantos de la cerámica en los ramos de porcelana y loza fina. El recurso costaría caro; pero sería, á juicio de todos, eficaz para conseguir en poco tiempo un resultado por tantos años buscado y á costa de tantos sacrificios. Al efecto se dieron instrucciones al Embajador de España en París, y al cabo de algunos meses se logró entrar en negociaciones con un maestro francés que reunía todas las condiciones exigidas. Llamábase monsieur Juan Federico Langlois, hombre peritísimo en la materia, que se había distinguido en la dirección de la Fábrica de porcelana de Isigny, acerca de la cual había publicado un Memoria, que aun hoy consultan los ceramistas. Después de muchas conferencias y tratos, avínose ya Mr. Langlois á venir á Madrid con un cuantioso sueldo, que debía ir aumentando á medida que avanzase en la reorganización de la Fábrica. En el contrato, que se otorgó en París con todas las formalidades necesarias, el nuevo Director se comprometía á enseñar los secretos de su

fabricación, punto en el que el Embajador había hecho gran hincapié, puesto que en esto estribaba el principal objeto de la contrata.

El 23 de Junio de 1846, Mr. Langlois tomaba posesión en la Moncloa del cargo de Director facultativo de la Fábrica. Pero este Director francés no traía el entusiasmo que Sureda; venía á sacar todo el partido posible de su situación, y á poner lo menos que pudiera de su inteligencia y de su trabajo.

Fueron pasando meses y meses, y las pruebas de su habilidad no se veían. Disculpábase él de su lentitud con la falta de buenas tierras, por lo cual se dispuso que saliese á buscarlas en compañía de D. León de Mateo. Recorrieron las faldas de la sierra de Guadarrama; hicieron diversas calicatas, hallaron algunos veneros cerca del Escorial, que, por abundar en *clorita*, no fueron de provecho, y, últimamente, promovieron un largo expediente sobre los medios de mejorar la mina de Galapagar, en la que se proyectaron obras por el ingeniero de Minas D. Fernando Cútoli, que no llegaron á ejecutarse. El hecho es que, con unas y otras cosas, la Fábrica no daba señales de la nueva dirección del hábil ceramista francés; el cual, encerrado en su laboratorio, permanecía impenetrable á las investigaciones del Administrador de la Florida.

El disgusto de los empleados no tardó en manifestarse, y el 28 de Agosto de 1847 D. Juan Villaronte, contador de la Real Casa, elevaba una instancia al Intendente de S. M., en la que decía, entre otras cosas, lo que sigue: «El no haberse hecho más que algún ensayo insignificante de porcelana, patentiza el estado de atraso en que todavía hoy se halla la elaboración en esta Fábrica, sin embargo de haber transcurrido más de un año desde que el actual Director se puso al frente de ella, y á pesar de las grandes esperanzas concebidas.» Termina pidiendo que se haga una información sobre su estado actual y sobre su porvenir.

En virtud de esta queja, se pidieron explicaciones á M. Langlois, y éste escribió, con fecha 22 de Noviembre del mismo año, una Memoria sobre las mejoras que llevaba hechas en la Fábrica. Censura el baño antiguo como verdoso, mal corrido y fácil de rayar con el uso, mientras que el suyo es más blanco, más brillante y más resistente. También critica las formas de la obra antigua, como anticuadas, y dice que algunas ha conservado, pero que se hacen nuevas, más conformes con el gusto moderno. Por último, añade que se hace porcelana decorada y dorada.

A pesar de sus explicaciones, el disgusto contra él no se atenuaba; porque se le veía siempre reservado, poco trabajador y muy indiferente á los progresos de la Fábrica. Para contrarrestar un poco esta cruzada, que ponía en peligro su pingüe destino, hizo algunas piezas buenas, que ofreció á la Reina, con *el nuevo baño*, «al que abona, según decía al remitirlas, la hermosura y brillantez que tiene».

Esto era tratar de prolongar su dirección, pero sin soltar prendas, porque el baño lo hacía él en el secreto de su laboratorio, y lo hacía

cuando le parecía conveniente, sin que formase un sistema constante de elaboración, que sirviese para acreditar los productos de la Fábrica. Era preciso cortar por lo sano, y, en efecto, en Enero de 1848, la Reina dispuso de Real orden que se dijese á M. Langlois el deber en que estaba, por la cláusula 9.ª del Contrato, de explicar y enseñar el procedimiento y composición del baño nuevo.

La situación se hizo cada vez más tirante: entre el administrador de la Florida, que era á la sazón D. Rufino García, y M. Langlois, estallaron disgustos graves. El maestro francés acusaba al Administrador de que le calumniaba; el Administrador, por su parte, decía que el Director hacía cuanto podía para desorganizar y arruinar la Fábrica.

Por fin, el 17 de Mayo de 1848, se dictaba una Real orden destituyendo á M. Langlois, con pronunciamientos altamente desfavorables, hasta el punto de declararse en ella que el Director francés se había hecho incompatible con la prosperidad de la Fábrica, y que su comportamiento, negándose con mil pretextos á manifestar los procedimientos que empleaba en la fabricación, era acreedor á la más enérgica censura. La resolución fué tan decisiva, que, no obstante los nuevos descargos á que apeló M. Langlois, siete días después salía éste para su país, dejando herida de muerte la Fábrica que había venido á reanimar.

Mr. Langlois, por medios, aunque distintos en la forma, parecidos en la intención solapada y aviesa, vino á dar á la Fábrica de la Moncloa el golpe de gracia que los generales de Napoleón, sus compatriotas, habían dado á la del Buen Retiro. ¡Triste destino de España, el de reproducir en todos tiempos y ocasiones la fábula inolvidable de *El labrador y la víbora*!

## IV

La defección del gran maestro francés dejó tan penosa impresión en el ánimo de la Reina y de sus Administradores, que ya no se trató de ensayar nuevas mejoras; se quiso ir tirando con lo que había, más por sostener el personal de la Fábrica, que era numeroso, que por esperanza de llegar á rivalizar con las extranjeras. Aun así y todo, el Marqués de Miraflores, como Intendente de la Real Casa, mandó formar un reglamento, que corre impreso, con fecha de 18 de Octubre de 1848. Puesto al frente de la Fábrica como Director facultativo el mismo Administrador de la Florida, D. Rufino García, redactó una extensa Memoria sobre el porvenir de este establecimiento que, aunque razonada y optimista, no logró convencer á nadie. Sin embargo, la solicitud y desvelos del nuevo Director dieron su fruto, puesto que en el primer trimestre del año 1850 fueron los gastos 106.303 reales, los productos

117.294, dejando una utilidad de 10.901 reales, éxito que no había alcanzado el inolvidable Sureda.

Todo fué en vano; la Fábrica estaba herida de muerte; los establecimientos reales que había creado la munificencia de Carlos III se habían hecho incompatibles con el nuevo orden de cosas, que, cambiando el régimen de la Monarquía, había modificado la condición de los mismos reyes.

El 26 de Marzo de 1850 se dictó la Real orden mandando cerrar la Fábrica; y aunque continuó hasta consumir las pastas é ingredientes que había á la sazón, su agonía no fué larga, pues el 6 de Septiembre cesó por completo la elaboración, cerrándose, para no volverse á abrir, el Establecimiento Real de Cerámica, [1] que, salvando la suspensión de la guerra napoleónica y enlazándolo con el de Capodimonte, había subsistido por más de un siglo.

[1] Después de la Restauración, por iniciativa del Conde de Morphi, secretario de D. Alfonso XII, se formó una Compañía anónima para restablecer esta Fábrica, y se llegaron á elaborar muy buenos azulejos y platos de reflejos metálicos; pero la tentativa, acaso por lo que tenía de arqueológica, sucumbió bajo las cifras abrumadoras de los gastos y la indiferencia del público.

# CAPÍTULO XI

El Real Laboratorio de piedras duras y mosaico.—Definición de las piedras duras.—Concepto del mosaico.—Antecedentes del arte lapidario en España.—Constitución del Real Laboratorio.—Sus obras.—Sus artífices.—Procedencia de las piedras empleadas.

## I

En el cultivo que lograron las artes suntuarias en el siglo XVIII, especialmente las de objetos pequeños y graciosos, propios para decorar los lindos muebles de aquella época, no podía faltar el arte de grabar y esculpir las piedras duras, ora en forma de relieves y camafeos, para acompañar á los suntuosos muebles y trajes, ora en la composición de mosaicos, para servir de tableros á las jardineras de bronce que enriquecían las salas de los reyes y de los próceres.

Este arte, que en manos de los griegos había llegado á tan alta delicadeza y perfección, que los romanos habían conservado como trofeo de sus conquistas en Oriente, y que parecía haberse refugiado, para librarse de las debelaciones de los bárbaros, entre los muros y los mares de Constantinopla, renace en Italia en el siglo XV, con el reflujo de la cultura romano-bizantina, que devuelve al Occidente, acrecentada con las tradiciones orientales, el imperio griego, deshecho por los turcos.

Poco importa que los grabadores y lapidarios bizantinos llegados fugitivos á las costas de Italia, no sean grandes maestros; lo que hace falta es la semilla, pues la tierra está preparada, y pronto brotarán del fecundo suelo italiano artistas esclarecidos y obras que compitan con las mejores de la antigüedad. Y así fué, pues los Médicis, aficionadísimos á los camafeos antiguos, no tardaron en formar escuela de piedras duras en Florencia, en la cual sobresalió, como tronco de una dinastía de grabadores lapidarios, Juan el de las Cornalinas, cuyas obras, imitando los camafeos griegos, despertaron vivo estímulo á su numerosa descendencia.

Pero aunque la obra más delicada y más difícil del arte lapidario fueron siempre los camafeos y relieves, la más usual y corriente, la que más respondía al lujo de la corte de los Médicis, y respondió mejor luego al desarrollo de las artes suntuarias en el siglo XVIII, fué la del mosaico, por lo cual, unidas ambas producciones, constituyeron en Florencia un instituto que debía dar el modelo y el nombre al creado en España en tiempo de Carlos III. Llamóse el florentino: «Laboratorio de piedras duras y mosaico», y sin otra variante que añadirle el título de «Real», se organizó el español en el año de 1763.

Ahora bien: este Instituto formó parte, según hemos dicho, de la Fábrica de la China, y tuvo los mismos años de vida, si bien, por anomalía de la suerte, la resistencia de sus obras no ha logrado salvarlas del olvido, mayor aún que el de las frágiles porcelanas elaboradas bajo el mismo techo.

En los documentos que hemos compulsado, relativos á este Laboratorio, mezclados y confundidos con los de la Fábrica de la China, suele invertirse con frecuencia el título; y mientras en unos aparece como Real Laboratorio de piedras duras y mosaico de S. M., en otros, tal vez en los más, se antepone el mosaico á las piedras duras, como que éste fué el principal destino de la manufactura.

Veamos, antes de seguir adelante, qué piedras duras y qué clase de mosaico fueron los elaborados en el Real Instituto.

## II

¿Qué debe entenderse aquí por piedras duras? Las contestación no es tan fácil como á primera vista parece, porque se presta á diversas interpretaciones. Desde luego el Código de nuestro idioma no ha llegado á definirlas cuando dice que «son *piedras duras* las que tienen *la naturaleza del pedernal*, como el ópalo, la calcedonia y otras». Nada más inexacto. La naturaleza del pedernal es la sílice pura, y entre las piedras más duras que se conocen está el diamante, que ocupa el nú-

mero 10 en la escala de dureza, y cuya naturaleza es el carbono puro; el rubí, que figura con el núm. 9, y cuya naturaleza es la alúmina pura, y, por último, las piedras que, con el dictado de duras, más se emplean en las artes, como son los mármoles y alabastros, cuya naturaleza es el carbonato de cal. Bien demostrado queda que el Diccionario no ha llegado á definir las *piedras duras*.

En sentido más riguroso, podría decirse que eran piedras duras las que no se dejan rayar por el acero; pero como aquí lo que vamos á definir es el sentido que debe darse en las artes decorativas al término de piedras duras, tampoco esta definición nos conviene; porque en las artes decorativas se emplea el alabastrites, y tan poco dura es que ocupa el núm. 2 en la escala de dureza, y se deja rayar por la uña. Los mismos mármoles se dejan rayar por el acero, y, sin embargo, no se podría en manera ninguna eliminarlos de la categoría de piedras duras empleadas por las artes. Los mármoles fueron la principal materia en que trabajó nuestro Real Laboratorio de piedras duras.

En vista de estas dificultades, y ateniéndonos al sentido artístico más que á ningún otro, nos atrevemos á definir las piedras duras en estos términos: «Son las que á la diafanidad ó pureza de su masa, ó á la variedad, viveza y hermosura de sus colores, unen, por su finura y cohesión, la propiedad de poder ser talladas y pulimentadas».

## III

Pasemos ahora al otro objeto de nuestro Instituto: el mosaico. Aunque parece que este término está más definido, nos encontramos con la misma ó mayor dificultad que en las piedras duras.

Por de pronto, el Diccionario tampoco ha acertado á definirlo. Dice que es adjetivo aplicado á toda obra taraceada con piedras de diversos colores. Demostraremos el error.

Las cosas, como las personas, sacan su nombre de su origen: de su partida de bautismo.

La noticia más antigua que hallamos del mosaico es la que nos da la Sagrada Escritura en el Libro de Esther, donde, describiendo las magnificencias del Palacio de Asuero, Rey de Persia, dice que había una sala cuyo pavimento estaba adornado con mármoles y piedras de color de esmeralda, y añade el texto bíblico: *«quod mira varietate pictura decorabat»*, esto es, que asemejaba admirable variedad de pinturas; de donde se deduce que el mosaico, en su origen, no era una taracea, sino una especie de pintura.

Es cierto que los griegos, y después los romanos, denominaron también mosaico cierta variedad, que consistía en pintar pequeños trozos

de piedras ó de pasta, cortados bajo formas geométricas regulares, formando así pavimentos de muy graciosa disposición y aspecto, llamados *tessellatum;* pero el verdadero y legítimo mosaico es el que representa figuras naturales ó caprichosas, asemejándose á la pintura. En este concepto debe definirse ó más bien describirse (porque las definiciones en las artes no pueden ser tan rigurosas como en las ciencias), diciendo que es una especie de pintura formada por la reunión de pequeños trozos de materias duras ó endurecidas, coloridos, natural ó artificialmente, y fijados sobre una superficie con ayuda de un cemento.

Por lo dicho se comprende la inexactitud del Diccionario, en cuanto supone que no hay mosaico más que de piedras: las pastas, ora de barro cocido, ora de vidrio, se han empleado en esta clase de trabajo.

Los antiguos conocieron dos clases de mosaico, el *vermiculatum* y el *sectile.* Llamaban *vermiculatum,* de vermis, gusano, al mosaico compuesto de piezas muy pequeñas, lo que permitía representar con todos sus matices los objetos, formando composiciones muy complicadas, y eran verdaderos cuadros. El *sectile* estaba formado con placas de mármol serradas en hojas muy delgadas y talladas, siquiendo los dibujos que se querían copiar, y por lo regular se embutían ó incrustaban en mármol de un color diferente, pudiendo reproducir, por medio de los colores de los mármoles, paisajes y figuras no exentas de fidelidad ni de belleza, aunque sin llegar en este punto á la perfección del *vermiculatum.*

Estas dos formas de mosaico se conservaron en la Edad Media en aquel refugio de las artes durante las invasiones de los bárbaros en Europa, en Constantinopla. La iglesia de Santa Sofía, levantada por Justiniano, es un espléndido monumento de esta industria artística.

Al llegar el siglo XI, las artes, por ese flujo y reflujo de las civilizaciones humanas, que constituyen el movimiento incesante de la Historia, volvieron á recobrar en Italia el prestigio que habían perdido al desmoronarse el Imperio romano; y el mosaico volvió á cultivarse en Occidente, si bien algún tanto modificado por las influencias del arte bizantino. No obstante, subsisten las dos clases de que antes hablamos, pues habiendo Didier, abad de Monte Casino, llamado de Constantinopla obreros de este arte, dice el historiador León de Ostia, que trajo artistas *in arte musaria* para revestir el ábside, el gran arco y el vestíbulo de la Basílica, y en *ars quadrataria* para cubrir el pavimento con mármoles de diversos colores.

De estas dos clases de mosaico se formaron posteriormente dos estilos y dos centros de producción: el *romano* y el *florentino.*

El romano llegó, bajo los pontificados de Paulo V, Urbano VIII y Clemente XI, á un grado de perfección admirable. Provenzale, su discípulo Calandra y últimamente Cristofori, fueron los creadores del estilo, que, por su perfección, mereció llamarse *mosaico al oleo.* Provenzale ejecutó un retrato de Paulo V, en cuya cara solamente se agruparon nada menos que 700.000 piezas. Cristofori fundó la Escuela de Mosaico del Vaticano, y empezó á sustituir los cuadros al oleo

de sus altares con tableros de mosaico inalterables por la humedad.

Por lo que hace al mosaico florentino, llamado *mosaico de mármol*[1], tuvo origen en la segunda mitad del siglo XVI con motivo del descubrimiento de hermosas canteras de mármoles cerca de Florencia. Bajo la protección de Cosme I se creó el Laboratorio que sirvió de modelo al nuestro, y Francisco I, á principios del siglo XVII y Francisco II á fines casi del XVIII, llevaron el arte á su más alta perfección.

Los mausoleos de los Médicis, en la iglesia de San Lorenzo, son el monumento *princeps* de esta manufactura; es imposible imaginar nada más rico ni más espléndido. También en su tiempo se hicieron las sorprendentes mesas que hoy se conservan en los *Oficios* y en el Palacio Pitti; el tablero de la que existe en la sala de Baroccio, ocupó sin interrupción veinticinco años á 22 operarios, y es una obra magnífica, no sólo por su coste, sino por su rara perfección.

## IV

Volvamos, después de tan largo paréntesis, á nuestro Instituto, del cual ya hemos dicho que se fundó á imagen y semejanza del establecido por los Médicis en Florencia.

Pero aún debemos hacer una salvedad, pues este instituto no puede compararse, en cuanto á su creación, con la Fábrica de la China á que estaba adjunto, pues si bien se organizó por orden de Carlos III, el cual trajo artistas italianos para su desarrollo y fomento, no fué una importación absoluta y completa, en cuanto había aquí desde el siglo XVI gloriosos antecedentes.

Se necesitaría, no un capítulo, sino un libro entero para exponer la historia de la industria lapidaria en España, sobre todo desde el siglo XVI, cuando recibimos el contagio de las modas decorativas italianas. En el siglo XVII no hubo catedral en España que no se engalanase con algún retablo de mármoles, de mejor ó peor gusto, pero casi siempre grandioso, ó con alguna portada monumental, ó con alguna capilla ó sacristía revestida de piedras pulimentadas, llamadas impropiamente *Jaspes*, á estilo de los monumentos que se admiran por su riqueza en las basílicas italianas. Citaremos las obras del Escorial, el Transparente de Toledo, Nuestra Señora de la Mayor, de Sigüenza, San Julián, de

[1] También se ha dicho *marquetería de mármol*, y éste es el nombre que le dió Mr. Laborde, que visitó el laboratorio diciendo: «La fábrica de marquetería de piedra está en el Retiro. En ella se talla, se sierran y ajustan trozos de mármol de diversos tamaños y diversos colores: se forman también cuadros que imitan muy bien la pintura. Es una labor de capricho y de curiosidad que no se vende al público».—*Itinéraire descriptif de l'Espagne*, t. III, pág. 141.

Cuenca, y, últimamente, las muchas que hay en Granada, descollando sobre todas las que han afamado el templo y sacristía de la Cartuja.

Pero acercándonos más á nuestro objeto, debemos empezar la historia del Real Laboratorio, advirtiendo que, antes de venir de Nápoles Carlos III, ya su hermano Fernando VI había enviado á estudiar á París, en 1794, á tres jóvenes aventajados de la Academia de San Fernando, yendo uno de ellos, D. Alonso Cruzado, destinado á la elaboración y grabado de piedras duras.

Entronizado Carlos III, no tuvo en este punto que crear una manufactura nueva, sino dotarla de profesores acreditados y reglamentarla conforme á los diversos ramos que comprendía á la sazón en los talleres de Italia. Por eso, en un memorial, dirigido á Carlos IV por D. Lorenzo Pogeti, hijo de D. Francisco, el primer director, alegando sus méritos, decía en 1799 que llevaba treinta y ocho años de trabajar en *piedras duras*, y añadía: «este Establecimiento es anterior al edificio de la Real Fábrica de la China» [1].

Dos fueron los ramos en que se dividió desde un principo el Real Laboratorio. Comprendió uno, á cuyo frente se puso D. Francisco Pogeti, florentino, las obras de relieve y camafeos, y otro, dirigido por D. Domingo Stequi, romano, la elaboración de mosaicos y tableros de mármol.

De ambos ramos vinieron oficiales, clasificándose los de mosaico en dos clases, *embutidores* y *aserradores*, y los de grabado, que eran menos, en otros dos, grabadores en *hueco* y en *relieve*. Por Real orden de 6 de Diciembre de 1762, dispuso el Rey que regresaran á Madrid los jóvenes pensionados por su augusto hermano «para *enseñar* aquí su profesión y emplearse en su real servicio» [2].

El Real Laboratorio empezó sus trabajos, según hemos visto en la referencia de Pogeti, en 1761, pero no llegó á estar completamente organizado hasta mediados de 1763. En estos dos años, de que faltan noticias, debieron emplearse los maestros, no en producir obras, sino en producir discípulos, pues al formarse la primera nómina de artistas del Real Loratorio, se cita á D. Juan Rodríguez como discípulo de Cruzado, discípulo, por cierto, que honró á su maestro, llegando á ser uno de los más hábiles grabadores en piedras duras que tuvo el Real Instituto.

Terminado el edificio de la Fábrica de la China, se instalaron en él, aunque con independencia de los destinados á la porcelana, los talleres de *grabado* y *mosaico*, y algunos años más tarde se estableció en el primer molino del canal de Manzanares una *Casa de máquinas de sierra* para el corte de hojas de mármol destinadas á recibir el mosaico ó á ser labradas y bruñidas para las grandes y hermosas jardineras de los Palacios Reales.

[1] Archivo del Ministerio de Hacienda.
[2] Archivo del Ministerio de Hacienda.

Y como por este tiempo se estaba ornamentando el nuevo de Madrid, que reemplazó al incendiado en 1734, la necesidad de grandes piezas contribuyó á fomentar el ramo de mosaico ó marmorarla con preferencia al de grabado, llegando un tiempo en que éste llegó á cesar por completo, y sus profesores se vieron en el duro trance de aplicarse al ramo de embutidos ó buscar la protección de los próceres amantes de las artes. Con fecha 9 de Enero de 1792, el Conde de Floridablanca pasó un oficio á D. Diego Gordoqui, secretario del Rey, pidiendo que se ayudase con algún auxilio á D. Juan Rodríguez, discípulo de Cruzado, «de cuya habilidad, decía, tengo repetidas y primorosas pruebas. Y como éste es un arte tan difícil como poco socorrido, es forzoso fomentar y sostener al artífice con algún arbitrio. Por mi parte, se le asiste en la Academia de San Fernando con 25 doblones anuales».

Y algunos años después, el famoso Torrijos, obligado por su cargo á entender de tantas cosas superiores á sus alcances, decía: «No me atrevo á proponer el restablecimiento del obrador de relieves y camafeos; pero debo decir que lo tengo por útil, ya que esta manufactura es de las que ignora la nación; que cuando S. M. necesita camafeos le es costosísimo el comprarlos....., y que se debe fomentar....., y admitir de oficial mayor á D. Felipe Libert, romano, de conocida utilidad en este ramo [1].»

No obstante la buena intención del Intendente, el obrador no se restableció; y, aunque nunca faltaron grabadores, el ramo más cultivado fué el de las obras de mármol, y entre ellas, como las más artísticas y decorativas, las de embutidos y mosaicos.

Las sierras del Molino del Canal no debieron emplearse sino en trabajos de desbaste; pues en la Fábrica había otro taller de sierras, dotado con numeroso personal facultativo, en las cuales se hacían los trabajos finos, como era el recorte de las piezas que entraban en la composición de los mosaicos.

Y confirma este juicio un Memorial del Director, en 1800, donde, lamentándose este Profesor de la decadencia del Laboratorio por no suministrar el Intendente los recursos necesarios, dice que la máquina de aserrar piedras, que existe en el Primer Molino del Canal, se halla casi inservible; y, sin embargo, por este tiempo aseguraba el Intendente, en una comunicación al Secretario de Hacienda, que los trabajos de mosaico se hallaban en el más alto grado de perfección. Hay más, pues en 1806 se trató de arrendar el Molino, no obstante que en aquella época funcionaba el Real Laboratorio con personal numeroso, siendo nada menos que 14 los oficiales aserradores, según consta en las nóminas.

También nos dice el Intendente, en otra comunicación de 1805, que «los aserradores se imposibilitan muy pronto, por ser trabajo muy violento». De donde parece deducirse que estos trabajos de sierra se

[1] 4 de Marzo de 1799.—Archivo del Ministerio de Hacienda.

hacían á mano, empleándose la máquina del molino para los grandes bloques, cuyo empleo se fué restringiendo, á medida que los Palacios Reales se vieron henchidos de piezas decorativas.

En las nóminas de los artífices que trabajaron en el Real Laboratorio, se observa que, en 1764, solamente figuran dos aserradores, un engastador de cajas y dos profesores de piedras duras; mientras que en 1784 aparecen: un Director, veintitantos oficiales de mosaico y doce ó catorce aserradores; prueba bien clara de que á las obras de grabado y relieve con que empezó el Instituto, sucedieron luego las de mosaico, hasta absorber toda la actividad del numeroso personal del Laboratorio.

Pertenecen, por tanto, á la primera época las obras que reseñamos en uno de nuestros Apéndices, ó sean las tabaqueras de ágata, los vasos de lapislázuli, los platillos de calcedonia, los cofrecitos de cristal de roca, las copas de esmeraldina, los ostiarios de amatista, los saleros de negro africano, y otra multitud de objetos menudos y preciosos, labrados en piedras finas.

Pero la producción más abundante del Real Laboratorio fueron las obras de mármol, ora en piezas arquitectónicas, ora en mosaicos, entendiendo aquí por arquitectónicos los templetes, pilastras, obeliscos y otros monumentos pequeños, propios para adorno de las mesas y consolas, ó para guarnición de basas de otros objetos de lujo, como relojes, candelabros, floreros, *desserts* y demás piezas ornamentales de los salones de aquella época.

Por su tamaño y su importancia decorativa, por su mérito de ejecución y la escasez de obras de esta clase en España, los mosaicos alcanzaron tanta importancia en el Real Laboratorio, que, con disculpable arrogancia hablando de ellos, decía el último Director «que no había otros mejores en Europa ni en parte alguna» [1].

Como estas obras nunca se pusieron á la venta, pues todas se hicieron para el Real Servicio, según decía Torrijos en una comunicación de 1802 [2], hay que buscar, en los Palacios Reales y en los establecimientos que antes pertenecieron á la Corona, sus hermosos restos, de los cuales, por fortuna, subsisten muchos, sin que hasta ahora conste su procedencia ni aun en los inventarios de la Casa Real. En sus Palacios quedan muchos y valiosos objetos, sobre todo en tableros de consolas, ora con incrustaciones de piedras finas, ya con vistas y figuras hechas en mosaico florentino, ora con variedad de preciosos mármoles y jaspes, artísticamente combinados y siguiendo la disposición de sus vetas.

[1] *Notas manuscritas* del Sr. Conde de Valencia de Don Juan.

[2] «En este obrador, que es del gusto de S. M. y puramente para su Real Servicio, nada hay venal y, por consiguiente, no da ningún producto pecuniario.» Á pesar de esto, muchos particulares llegaron á poseer obras del Real Laboratorio por regalo del Rey. En los mismos documentos que quedan de este Instituto, consta que se hicieron dos magníficos *desserts*, de piedras duras y bronces, para el Duque de Híjar y el Conde de Altamira. El Duque de Aliaga tenía una escribanía en mosaico, muy notable, regalo de Fernando VII.

Quedan restos valiosísimos de los antiguos *desserts*, que aún hemos llegado á ver en la Real Mesa en los días del anterior Monarca, y que un modernismo vulgar ha sustituido por una mal entendida sencillez burguesa. Mucho más quedará que no conocemos, y es fácil que no conozca nadie, empero lo que debemos lamentar aquí es que el Estado posea una excelente colección de obras de este Real Laboratorio, procedentes de la Corona, y que esta colección se halle como postergada y sin clasificación cierta, en un lugar escondido de nuestro Museo del Prado, Museo que con sus cuadros tiene bastante, y le sobra, para ser el primero del mundo.

Existen en dicho Museo nada menos que doce mesas de mosaico, que son doce joyas del Real Laboratorio, y otros cuantos tableros sin montar, y una colección abundante de piezas de varios mármoles, representando templetes, vasos, reproducciones de monumentos de Italia, objetos caprichosos para regalos, que, bien instalado y clasificado todo, formarían una sala de primer orden en el Museo Arqueológico que acreditase la perfección que alcanzó el Real Instituto en los últimos años del siglo XVIII.

Y de la autenticidad de estas obras no cabe dudar, pues en una de las mesas, dispuesta en forma de las llamadas *mesas revueltas*, con varias herramientas y estampas, representando un muelle cargado de mercancías, se leen los siguientes epígrafes: «A los maestros directores del Real Elaboratorio de mosaico en piedras duras de S. M. C., D. Domingo Stequí y D. Francisco Pogeti», y en otra parte: «Se empezó el 1.º de Enero de 1779 y se remató el 30 de Noviembre de 1780.»

Estas fechas nos ponen en la pista de averiguar los varios estilos de mosaico que se ejecutaron en el Real Laboratorio, pues leyendo un Memorial de los Maestros directores y demás operarios pidiendo aumento de sueldo, con fecha 1.º de Enero de 1783, nos ha sorprendido la siguiente declaración: «La exactitud y brevedad con que hemos ejecutado la última mesa que todavía existe en dicho Real Laboratorio, por no tener su pie de bronce prevenido, habiéndola empezado el día 10 de Octubre de 1781 y dado fin el día 25 de Noviembre de 1782, además de haber prevenido diferentes cosas para la compañera que se debe ejecutar, con la circunstancia que las referidas mesas *son de un estilo más dificultoso* de las que están en su Real Palacio [1].»

Ahora bien, en las mesas del Museo del Prado hay tableros de dos estilos: ocho tienen vistas, dibujos y objetos en la forma de mesas revueltas, y cuatro, cuadros de flores y frutas al estilo de los más antiguos mosaicos florentinos. ¿Serán todas del Real Laboratorio, y estos dos estilos los aludidos en el Memorial de los artífices del Instituto? De ser así, como los tableros de mesa revuelta sabemos que son anteriores á 1780, el nuevo estilo, *más dificultoso*, á que aluden los Maestros directores, es posterior á aquél; como que se estaba ejecutando en 1782. A estos estilos habría que agregar otro, y es el que representan varias

[1] Archivo del Ministerio de Hacienda.

mesas de los Palacios Reales, cuyos tableros están revestidos de figuras geométricas graciosamente combinadas, hasta formar una especie de muestrario ó colección de piedras finas, pero sin los efectos pictóricos, que suponen un trabajo más delicado y más artístico.

El estudio de todas estas formas ó estilos y la ordenación cronológica de toda la serie de productos del Real Laboratorio, no puede hacerse con probabilidades de acierto sin un examen muy minucioso de las obras existentes, tarea para la cual se requiere mucho tiempo y facilidades aún no obtenidas ni solicitadas.

## V

Poseemos, no una, sino varias nóminas, de los artífices que trabajaron en el Real Laboratorio y de los sueldos que disfrutaban; de lo que carecemos es de noticias individuales que nos permitan señalar el mérito de cada uno y las obras en que tomaron parte.

Ya hemos dicho que en 1764 el personal del Laboratorio se componía de pocos individuos: no pasaba de cinco; en 1784 estaba formado por dos maestros directores, dos oficiales embutidores de primera clase, tres de segunda y dos de tercera, tres oficiales de grabado y nueve aserradores: en total 21 operarios. En las nóminas de 1808 aparecen un maestro director, 15 oficiales de mosaico, ó sea embutidores, 14 aserradores y cinco aprendices, alcanzando la suma de 35 operarios.

En cuanto á los sueldos, como se verá en las relaciones que publicamos en los Apéndices, eran muy modestos, puesto que Stequi y Pogeti, directores, empezaron ganando 644 reales mensuales, sueldo que en 1784 se elevó á 794.

Los oficiales de mosaico ganaban en un principio de 200 á 390 reales mensuales, los grabadores 300 y los aserradores de 210 á 300. A todos se les aumentaron sobre 100 reales mensuales con el nuevo Reglamento de 1784.

En el primer decenio del Real Laboratorio ascendieron los sueldos mensualmente á 5.625 reales, subiendo posteriormente á 7.723, para llegar últimamente, en 1808, á 11.578 reales.

Aunque pocas, tenemos algunas noticias de varios de estos artífices.

Sabemos, desde luego, que si en un principio dominaron los italianos, especialmente en el mosaico, luego fueron nivelándose con los españoles, pues en 1784 eran 11 italianos y 10 españoles, para venir á predominar últimamente los españoles, á más de que los italianos que figuran en las nóminas eran, en su mayoría, hijos de los venidos de Italia, pero nacidos y educados en Madrid. Aun contando con esto, de 35 operarios,

sólo 13 pertenecían á familias italianas. La que dió más contingente al Laboratorio fué la de Pogeti. El padre, D. Francisco, cuando vino á España en 1760, traía dos hijos, Lorenzo y Luis, de once y nueve años de edad, respectivamente. Educó al primero en el grabado de relieves y camafeos, y al segundo en la obra de mosaico: ambos salieron excelentes artistas.

La preponderancia de esta familia en el Laboratorio fué causa de algunos disgustos, hasta proponer Torrijos que fuese excluído, sobre todo Luis, que sucedió á Stequi en la dirección del ramo de mosaico. Es curiosa la queja del Intendente: «Debo hacer presente á V. M. la ninguna economía, espíritu de independencia y ambición de extender su mando que advierto y todos admiran en D. Luis Pogeti; no me queda la menor duda de que mientras esté de maestro de este obrador, le será á V. M. doblemente gravoso en su costo que estando á cargo de otro; por cuya razón, y la de haber un oficial mayor en dicho obrador, como es D. Juan Estévez, no solamente de igual habilidad á Pogeti, sino muy superior, y otros oficiales en quienes concurren iguales circunstancias, en particular D. Vicente Estévez, soy de dictamen se segregue de este obrador y Real Fábrica á Pogeti, con el sueldo que tenga V. M. por conveniente dejarle (y con respecto á el de 900 reales que goza mensualmente y 150 con 20 maravedises de gratificación) y se nombre por maestro á el dicho D. Juan Estévez, con el mismo sueldo que ahora goza, hasta que acredite con sus economías y actividad ser acreedor á que se le aumente, y de oficial mayor á D. Vicente Estévez, que es el que le sigue, pues aunque le sigue en nómina D. Lorenzo Pogeti, éste no es profesor de embutidos y sí de bajos relieves y camafeos» [1].

El dictamen del Intendente no fué atendido, y D. Luis Pogeti siguió de Director hasta la clausura del Instituto en 1808. Expulsado de la Fábrica por los franceses, logró retirar cinco cuadros de mosaico, de los cuales el mayor representaba la *Vista de Bermeo*, y los otros eran dos ovalados y dos circulares. Con ellos pudo llegar á Alicante, desde donde se embarcó, en Febrero de 1811, para Cádiz, residencia á la sazón del Consejo de la Regencia del Reino.

En la instancia que presentó al Consejo, ponderando sus servicios y ofreciéndole los cuadros, decía que el mayor valía 1.200.000 reales y los otros 400.000, y que todos habían sido ejecutados bajo su dirección y con su concurso en la Fábrica de la China.

El Consejo le nombró depositario de estos valiosos objetos, y le gratificó con 1.500 reales de ayuda de costa; pero pocos meses después, en 21 de Junio, mandaba á Pogeti entregar, *inmediatamente*, en la Secretaría de Hacienda los cinco cuadros.

El depositario presentó cuatro, y dijo que el quinto lo había entregado al comerciante D. Manuel Llera, en garantía de un préstamo de 8.000 reales. La Regencia dió traslado del asunto al Juez del Crimen

[1] Julio, 19 de 1800.—Archivo del Ministerio de Hacienda.

para que procediese contra Pogeti, por haber dispuesto de una alhaja de la Corona, y el cuadro, que era la *Vista de Bermeo*, fué restituído al Gobierno.

El cual, en atención á las circunstancias, sacó los cinco á la venta pública; pero no debió haber licitador, cuando volvieron á Madrid al regreso del Rey, y figuran hoy entre las colecciones del Museo del Prado [1].

La preponderancia de los Pogeti no impidió que se formasen á su lado excelentes artífices, ni que entrasen á trabajar en el Real Laboratorio escultores tan aventajados como D. Esteban Agreda.

Del mismo D. Juan Estévez decía Pogeti que era «de singularísima habilidad en la obra de embutidos, en la que él había sido su maestro; que no había otro como él en todo el Laboratorio, y era digna su habilidad del mayor aprecio». Había entrado á trabajar en 1768, y permaneció hasta 1808.

También el lapidario Fontanelle, que al crearse el Real Laboratorio estaba de grabador de Cámara, tomó parte en las obras del Instituto, donde seguramente no desmentiría su elevada procedencia.

Cripa, Carrandi, Fortun, Zubillaga, González y Noferi, fueron excelentes oficiales de mosaico, en la época en que este arte llegó á mayor perfección y delicadeza.

La devastadora guerra napoleónica acabó con este Instituto, como acabó con la Fábrica de la China, á que estaba unido. Los operarios se dispersaron, y no encontrando talleres nuevos donde ejercer su profesión, emigraron unos, y descendieron á otros oficios más modestos y lucrativos [2].

Murió el Real Laboratorio cuando se había naturalizado en España; cuando el esqueje italiano, trasplantado á tierra fértil y abonada, se había convertido en planta frondosa que embellecía con sus flores el campo de nuestras artes industriales.

## VI

Quédanos por tratar un punto interesante de la historia del Real Laboratorio: el relativo al origen ó procedencia de las piedras emplea-

[1] En nuestra lámina XXVIII se representan la *Vista de Bermeo*, en la parte superior, y dos óvalos de los aludidos en la fuga de Pogeti, en la parte inferior, á los lados de una vista de la gruta de Posilipo en Nápoles.

[2] Don Luis Pogeti, en 1815, pasó á ser maestro dibujante de la Fábrica de Alcora, con otros artistas del Buen Retiro, como D. Domingo Palmerani, maestro decorador y escultor de segunda clase.

das en sus obras. No diremos que todas fueron de nuestro país, pero sí creemos que lo fueron la mayor parte.

En un memorial de Basilio Cayorga, asturiano, pidiendo, como siempre, mejora de sueldo, dice «que siendo Maestro director del Real Laboratorio D. Domingo Stequi, fué con él en comisión á los reinos de Andalucía al descubrimiento y acopio de varias clases de piedra para la elaboración de los talleres, cuya comisión, añade, fué larga y penosa» [1].

En otro memorial parecido, de Francisco y Pedro Batres, dice el primero que sirvió ocho años en las excavaciones de Duraton, provincia de Segovia, y que trabajó bajo las órdenes de D. Felipe Martínez de Biergol, en los embutidos de mosaico que se hicieron en la Casa del Ermitaño, de Aranjuez.

Últimamente, Pogeti afirma que el Rey tenía varias canteras selladas para su uso. De estas y otras referencias por el estilo hemos aprendido que se traían piedras en gran cantidad de la Sierra de Gata, en la provincia de Almería; de la Albayde, de Córdoba; de Duraton, en Segovia; de la falda del Pirineo, en Huesca; de Almodóvar, en Valencia; de Montealegre, en Palencia; de la Alpujarra, en Granada; de Robledo de Chavela, en Madrid, y del Castañar, en Toledo.

Esto no obstante, parece que también se traían de fuera de España, sobre todo de Italia, donde, á más de las canteras abiertas á la explotación, existían y existen en la actualidad piedras antiguas de los monumentos romanos, de procedencia hoy desconocida, y que se supone debieron ser importadas de las comarcas de Oriente. El cúmulo de estas piedras, algunas rarísimas, es extraordinario: los campos de Roma están materialmente cuajados de ellas, y raro es el día en que no se hace algún descubrimiento que negocian á buenos precios los cicerones y los anticuarios.

Finalmente, creemos que aun de América y de las Filipinas se trajeron piedras para el regio Instituto. Un examen atento, hecho por persona perita en las obras que existen, daría la clave completa de estas procedencias.

En cuanto á la nomenclatura de las piedras, es la italiana, que ha pasado á ser la usual entre los lapidarios y joyeros. En el Museo Arqueológico y en el de Historia Natural existen muestrarios de las piedras que empleó en sus obras el regio Instituto, aunque ninguno llegara á las de las mesas del Palacio de Madrid y de la Casa del Labrador, de Aranjuez, dignas en este concepto de estimación y de estudio.

Y al llegar á este punto, sin abandonar el Real Laboratorio, debemos pasar á visitar otros talleres del mismo, aún menos conocidos que los de las piedras duras y mosaico.

[1] Archivo del Ministerio de Hacienda.

# CAPÍTULO XII

El bronce en las artes esculturales y decorativas.—Talleres de broncería en la Fábrica del Buen Retiro.—El dorado á fuego.—Su taller en esta Fábrica y mérito de su Director.—Valor artístico del dorado á fuego.—Obras de estos talleres.—Los trabajos en marfil.—Antecedentes históricos.—Obrador del Buen Retiro.—Mérito del profesor Pozzi.—Dónde están sus obras.—Su mérito.

## I

HABIENDO sido siempre el bronce poderoso auxiliar de la estatuaria y de las artes análogas, la antigüedad clásica nos ha dejado tal variedad y riqueza de sus aplicaciones, que aun podemos apreciar hoy en los Museos, no solamente las bellezas de las obras ejecutadas en bronce, sino hasta los procedimientos industriales y artísticos empleados en su ejecución. Estatuas, candelabros, vasos, sillas, mesas y utensilios de todas clases salieron de los talleres de broncería griegos y romanos, cuyas formas bellas y graciosas compiten con la finura y delicadeza de la mano de obra, ofreciendo modelos admirables á la imitación de los artistas modernos.

La Edad Media no abandonó esta industria artística; de modo, que cuando las demás artes, aletargadas por la barbarie germánica, no producían sino débiles reflejos de la cultura latina, las obras de bronce

sostenían el lujo de los poderosos y reemplazaban en los templos cristianos á las joyas de la orfebrería, con la que rivalizaban, si no en la riqueza de la materia, por lo menos en el esmero de la ejecución, asociadas á los esmaltes.

El Renacimiento fué hasta pródigo en el empleo del bronce, ora reproduciendo los modelos de la estatuaria antigua, ora ejecutándolos nuevos, así en las altas concepciones esculturales como en las pequeñas y múltiples aplicaciones decorativas. «Desde el siglo XVII, dice Blondel [1], concurrió el bronce á las decoraciones suntuosas de los palacios, y rivalizó muchas veces con la orfebrería monumental, entonces en uso.»

Boulle pasa por el primero que en Francia empleó los bronces en la decoración de los muebles, aplicándolos bajo formas finas y elegantes á la madera esculpida y á las incrustaciones de marfil y de nácar. Transformado el gusto bajo Luis XV y la Regencia, acepta el bronce los caprichos de Meissonier, de Caffieri, de Cresent y Martincourt, que ejecutan candelabros y relojes admirables, cuya riqueza de pormenores, un tanto exagerados en formas contorneadas y sutiles, elevan las delicadezas del cincel al mayor grado de perfección á que llegó nunca el metal en manos humanas.

Pero cuando el bronce recibió las mayores bellezas fué en tiempo de Luis XVI, hasta el punto de decir Blondel que la producción artística de esa época no se describe. El mismo autor atribuye á Duvaux el impulso principal en el movimiento de la moda, que consistió en sembrar de guirnaldas de porcelana los candelabros, los relojes, las arañas y todos los muebles de lujo, ayudada del bronce, que formaba los cálices de las flores, las hojas de los ramos y las canastillas de las macetas.

Este movimiento de la moda, no podía menos de obligar á nuestros artistas del Buen Retiro á invocar en favor de sus obras el concurso del bronce, y, en efecto, no un taller, sino dos se establecieron en la Fábrica, según nos dice Torrijos en una comunicación al Secretario del Rey [2]; el destinado á la ornamentación de las piezas de porcelana, y el que servía para montar y guarnecer las piedras duras y mosaicos.

¿Y quién, que haya visto los magníficos jarrones y el reloj de la Sala de Espejos del Real Palacio, no habrá reparado en las finas, graciosas y esbeltas canastillas de bronce que los coronan y de las cuales rebosan espléndidos ramos de flores de porcelana? ¿Y qué decir de las mesas de mosaico del Museo del Prado y de las muchas obras decorativas en piedras duras que allí se conservan, formadas aquéllas por espléndidos bronces y ornamentadas éstas con guirnaldas, flores, capiteles y otras cien monerías de tan graciosa invención como aventajado y raro desempeño?

Nuestros Palacios Reales llegaron á hacerse célebres en Europa por

[1] *L'art intime et le goût en France*, pág. 31. París, 1884.
[2] Archivo de Simancas.—Secretaría de Hacienda, leg. 811, núm. 59.

la riqueza y abundancia de sus bronces esculturales y decorativos; y aunque no todos podían considerarse como obras indígenas, lo eran en su mayor parte, conservándose muchos y muy hermosos, á pesar de la guerra napoleónica y de la revolución septembrina.

Pues casi todas estas obras, comprendidas entre el reinado de Carlos III y el de Fernando VII, fueron ejecutadas en los talleres del Buen Retiro, y, lo que vale más, por artistas españoles.

Y es que para este ramo de las artes industriales no necesitaban los españoles maestros extranjeros, puesto que desde el siglo XVI venía trabajándose el bronce en nuestras catedrales con la perfección que acreditan las obras de Villalpando en Toledo, de Celma en Santiago, de Morel en Sevilla y de los Padres la Cruz y la Concepción en el Escorial, y tantas otras anónimas, conservadas aún en los templos antiguos ó en las colecciones particulares. Lámparas, incensarios, cruces procesionales y de altar, custodias y relicarios, atriles y pértigas, bandejas y candelabros, con otros utensilios menudos, debieron ser tan abundantes, que todavía son numerosos en España, representando una producción copiosísima, extendida á todas sus comarcas.

Los talleres del Buen Retiro, á pesar de la obscuridad á que hasta ahora los ha condenado la suerte, fueron como la última explosión de una cultura artístico industrial tan brillante, pues con su clausura coincidió una nueva época para el bronce, en la cual las máquinas y la química acabaron con las aptitudes personales de los artistas, sustituyendo las prensas al cincel y á la lima, y los baños galvánicos al dorado á fuego, hasta convertir al broncista en mecánico, y su habilidad genial y característica en precisión matemática de manipulación de laboratorio.

Desgraciadamente, las noticias que nos dan los documentos acerca de los talleres del bronce son tan escasas y de referencia, que no nos permite reconstruírlos para formar cabal idea de su organización ni de sus obras. Sabemos, por la comunicación antes citada del Intendente, que los maestros escultores y grabadores de la porcelana aplicaban también su habilidad á las obras de bronce, ejecutando modelos y afinando los moldes y las piezas fundidas.

Así es que, para hacer economías, propone que Pablo Frates, maestro de grabadores, pase á serlo de broncistas, con 560 reales mensuales; que Vicente Bautista, escultor florista, pase á ser vaciador de bronces; que Agustín Rodríguez, dorador en porcelana, pase á serlo del mismo metal, y que se rebajen los sueldos á Joaquín Campos, Juan Agapito y José Valverde, oficiales de lima.

Y confirma esta circunstancia el hecho de que, en la nómina de 1764 no figura ningún broncista con este nombre, y aparece, en cambio Pedro Chevalier como engastador de cajas de oro, no siendo de creer que sólo se emplease el oro para montar ó engastar las tabaqueras de porcelana ó de piedras duras.

No obstante estas lagunas y obscuridades de las nóminas primitivas, poseemos íntegra la más interesante, que es la de 1799, correspon-

diente á la época en que se labraron las mejores piezas, por coincidir con los días más florecientes del Real Laboratorio de piedras duras [1]. Antes, sin embargo, se hicieron algunas, que suponen gran maestría en los operarios.

Deterioradas por el incendio del Real Alcázar en 1734, existían muchas y valiosas estatuas de bronce, procedentes algunas de Italia, por adquisición directa del gran Velázquez, y consta que, en 1778, fueron restauradas, bajo la dirección de D. Pedro Michel, en la Fábrica del Buen Retiro, dejándolas tan completas y afinadas como pueden verse algunas en el Salón del Trono del Palacio de Madrid. También fueron entonces restaurados 12 leones, que existieron en el antiguo Alcázar, y de los cuales se conservan cuatro en el mismo Salón, y otros cuatro forman el pie de la mesa grande de mosaico del Museo del Prado.

Vengamos ya á la nómina de 1799.

Refundidos en uno los dos talleres primitivos, aparece como director D. Juan Manuel Ventura, de quien decía Torrijos, en 1802, que era tan hábil escultor como grabador, y el cual debía quedar en lo sucesivo de «modelador y cincelador general de bronces para todos los talleres».

Eran los oficiales: Miguel Leotard, José Losa, Policarpo Carralón, Manuel Carriza, Agustín Rodríguez y José Moreno. Todos españoles.

Estos operarios trabajaban en la fundición y afinado de los bronces; pero representaba papel tan importante el dorado de las piezas en su decoración, que llegó á formarse otro taller en la misma Fábrica, destinado exclusivamente al dorado á fuego, siendo su director, desde 1776, D. Francisco Sánchez, cuyo sueldo puede servir de indicio para juzgar de la singularidad de su mérito, pues cobraba 900 reales mensuales, el mismo que disfrutaba á la sazón Pogeti, director del Real Laboratorio de piedras duras y mosaico. Los oficiales de este taller, en 1798, eran D. Ramón Sánchez y Pedro García, equiparados ó agregados á los escultores, según declara la nómina.

Y no sin motivo se asignaban estos sueldos y se reconocía este mérito á los doradores á fuego, pues ésto, que hoy se hace mecánicamente por las fuerzas físicas de la electricidad dinámica, sumergiendo las piezas en el baño galvánico, constituía antiguamente un arte de suma habilidad y de verdadero sacrificio.

El dorador á fuego, después de formar la amalgama del oro con el mercurio en proporciones variables, según la calidad de la pieza que debía dorar, y en cuya operación entraba ya la habilidad y gusto del artífice, armado de la grata ó pincel de alambre, embadurnaba la pieza,

[1] En la relación de gastos extraordinarios hechos por orden del Rey y dada por el Intendente, que obra en el Archivo de Simancas, Secretaría de Hacienda, leg. 811, números 46, 47, 60 y 61, dice al núm. 61: «Cuenta de los oficiales broncistas que han trabajado en los adornos de bronce de los platillos del *dessert* de S. M., en el mes de Enero de 1799: Importe total, 2.228 reales; ídem de lo pagado á dichos oficiales en Febrero, 1.979; ídem de Marzo, 2.090; ídem de Abril, 2.101; ídem de Mayo, 2.021.»

distribuyendo con inteligencia la amalgama, á fin de que resultasen más ó menos cargadas de oro sus diferentes partes, y según que debían quedar bruñidas ó al mate. Constituía esta operación una especie de pintura, pues dependía de la destreza y gusto peculiar del dorador el que la pieza resultase bien entonada y con variedad de matices, que realzasen sus partes principales, quedando en segundo término las secundarias y los accesorios.

Y no acababa aquí la habilidad genial del artífice, pues llevada la pieza al fuego para provocar la evaporación del mercurio, se entablaba una verdadera lucha entre la acción disolvente del fuego y la intención preconcebida del dorador, por lo cual, de vez en cuando, necesitaba éste retirar la pieza de las ascuas, colocarla sobre la mano izquierda, prevenida de un guante de cuero, y, moviéndola con rapidez, ir con la grata reparando los estragos del fuego y distribuyendo la amalgama corrida, según sus intentos. En esta lucha, el mercurio se defendía envenenando el aire con vapores mortíferos, y, aunque el dorador precavido, pudiera de momento librarse de su acción directa, en una y otra operación iba aspirando la muerte, que prematuramente le hería, convirtiéndole en verdadero mártir de su profesión.

A esta tarea principal, había que añadir otras muchas y muy entretenidas y delicadas. Las partes bruñidas debían de cubrirse con otra liga de greda, azúcar y goma, desleídas en agua, sumergirlas ó bañarlas con ácido sulfúrico, convenientemente rebajado, lavarlas y enjugarlas á tiempo, y entregarlas bien dispuestas al bruñidor; á su vez las doradas al mate se cubrían con otra mezcla de sal marina, salitre y alumbre, se calentaban y, de pronto, se las sumergía en agua fría, que separaba la capa salina; se pasaban por una ligera disolución de ácido nítrico, y, después de varios lavados, era preciso secarlas con gran cuidado.

Nos hemos detenido en estas explicaciones, porque perdido ya el procedimiento del dorado á fuego, que ha sido reemplazado por el electroquímico del galvanismo, aunque es frecuente el mirarlo con respeto y celebrarlo con encomio, no son muchos los que conocen su mérito ni la razón de las alabanzas que se le prodigan.

Desde que Mr. de Ruolz, compositor de música primero, y dedicado luego á la química industrial, presentó en 9 de Agosto de 1851 su Memoria sobre el dorado galvánico á la Academia de Ciencias de París[1], el antiguo procedimiento concluyó, pues con suma facilidad, grande economía y sin peligro para la salud del operario, se obtenía, sino el mismo resultado, por lo menos análogo y más en armonía con las necesidades de la industria moderna.

[1] Antes, Mr. de la Rive, en Ginebra (1825), se había dedicado con fruto á este descubrimiento, y Boetger, en Alemania, y Spencer y Jacobi habían obtenido felices resultados en la aplicación de la electroquímica al dorado de los metales. Ruolz aprovechó estos ensayos y los perfeccionó hasta fijar definitivamente el procedimiento.

Verdad es que el nuevo dorado se va antes que el antiguo, carece de matices, y el mate no resulta tan puro; pero estos inconvenientes están compensados con las ventajas de la baratura y con no exigir aptitudes especiales en los doradores, ya que hoy no se buscan genios artísticos, sino hombres asimilables á las máquinas, que concurran mecánicamente á la producción de la industria barata.

¿Cuándo podrá la química obtener en el dorado de los bronces esa limpieza y solidez de las obras que, procedentes del Buen Retiro, se conservan aún en nuestros Palacios Reales?

No entra en nuestro plan su clasificación, para la cual se requiere un estudio detenido y atento; pero bueno es que conste esta procedencia, para no incurrir en la falta de patriotismo que ya lamentaba el señor Riaño en su Manual, escrito en inglés, cuando decía que la regla general entre nosotros consiste en atribuir las buenas obras de bronce á los artistas extranjeros.

El Sr. Conde de Valencia de Don Juan posee en su Museo de antigüedades artísticas unas piezas de bronces con flores, aplicadas por él con exquisito gusto á una mesa guarnecida de porcelanas, y es tan fina y delicada la ejecución, que parecen vibrar los pétalos de las flores al ligero impulso de la respiración de quien de cerca las contempla [1]. Estas piezas, adquiridas en casa de un anticuario, ha podido el competentísimo crítico y coleccionista cotejarlas con otras, halladas en rincones de Palacio, en estado de elaboración, sin blanquear ni pulir, como arrancadas prematuramente de la Fábrica. ¡Y cuántas otras habrá como éstas, cuyo origen se ha perdido, postergadas acaso á otros bronces vulgares sin mérito y sin historia!

Sirvan estas ligeras indicaciones de aviso y advertencia para que los anticuarios y coleccionistas no desdeñen los bronces de esa época, que bien pudieran ser verdaderos eslabones en la cadena de nuestra historia industrial y artística.

## II

El desconocimiento de ella llega hasta el extremo de haberse perdido por completo la memoria de trabajos artísticos ejecutados en Madrid á fines del siglo XVIII, como que sólo el invocarlos causa extrañeza y escándalo entre los más expertos anticuarios.

[1] No es difícil la atribución del modelado de estas flores, sabiendo que trabajó en los talleres de bronces uno de aquellos Bautistas que tanta habilidad y fama alcanzaron en la elaboración de flores de porcelana.

Si uno de estos pescadores de perlas os muestra un relieve ó figura de marfil, primorosamente labrada, para saber vuestro juicio, y le decís que tal obra ebúrnea pudiera haber sido hecha en la Fábrica de la China del Buen Retiro, con aire desdeñoso os mirará de arriba á abajo, y recogiendo bruscamente su alhaja de vuestras manos, por indignas de tocarla, la encerrará en su escaparate, convencido de vuestra crasa ignorancia en la historia de las artes.

Y sin embargo de esta ignorancia de los anticuarios, la existencia de un taller de marfiles en la Fábrica de la China del Buen Retiro consta en los documentos que conservamos de ella, con la nómina de sus artífices y la indicación clara del mérito portentoso de su principal profesor ó maestro.

Verdad es que la pérdida del Archivo de la Fábrica ha dejado en este punto mayor laguna, si cabe, que en los demás ramos de las manufacturas que allí se cultivaron; pero ¿qué importa, si afortunadamente se han salvado muchas obras maravillosas, donde hemos encontrado la firma autógrafa de su olvidado autor?

Nuestro hallazgo no ha sido difícil; nos bastó la noticia de la existencia del taller, encontrada entre las nóminas de la Fábrica, para comprender que sus obras, destinadas exclusivamente al ornato de los Palacios Reales, de existir, deberían buscarse en las riquezas aun conservadas en ellos, á despecho de nuestras guerras y revoluciones.

Y, en efecto, recordando la colección de obras de marfil que se guardan en una salita de la *Casa del Príncipe*, del Escorial, allí fuimos á buscar la huella de los maestros que trabajaron en el Buen Retiro, y tuvimos la satisfacción de encontrarla tan cierta, tan clara, tan auténtica como podíamos apetecerla.

En dos cuadros leímos, grabada á punta de buril, la firma de *Andrea Pozzi*, y en los demás, que tal vez la lleven, aunque no esté á la vista, no nos hizo falta comprobarla, porque el estilo es el hombre, y en obras de tan rara perfección y delicadeza no es fácil equivocarse respecto de su atribución, cuando se tienen á la vista ejemplares auténticos que caracterizan el estilo del autor.

Y tan característico es el de Pozzi, que visitando, algunos días después, las Salas de Escultura del Museo del Prado, nos saltaron á los ojos dos cuadros con relieves de marfil que, sin vacilar, y en el acto, reconocimos como hermanos de los del Escorial, representando escenas de la Pasión de Nuestro Señor Jesucristo.

Probablemente en los Palacios Reales, y entre sus relicarios y objetos íntimos de devoción, habrá más obras ebúrneas del Buen Retiro; pero esta investigación debe reservarse al erudito que catalogue algún día las obras de arte que aún conserva la Corona de España. Nosotros vamos á decir únicamente lo que enseñan los documentos de la Fábrica existentes acerca de esta producción enteramente escultural y artística.

Y como observación preliminar, debemos empezar advirtiendo que habiendo sido Italia, en tiempo de Carlos III, el centro de importación

para España en materia de artes industriales y bellas, no es de extrañar que en este punto fuese escasa, pues las obras ebúrneas se hicieron raras en Italia en los siglos XVII y XVIII, para alcanzar admirable desarrollo en los países del Norte de Europa, y especialmente en Alemania y en Flandes [1].

Por lo demás, los trabajos en marfil empiezan con las primeras civilizaciones orientales; llegan entre los griegos á la más rara magnificencia, construyendo estatuas *criselefantinas* como la de *Júpiter Olímpico*, de 17 metros, y la *Minerva* del Partenón, que alcanzaba 12; se desarrollan entre los romanos con todos los esplendores del lujo en que brillaron los señores del mundo; mantiénense ricos y suntuosos durante la Edad Media [2], como lo prueban nuestro *Crucifijo*, de D. Fernando I, y las cajas arábigas y bizantinas de los Tesoros eclesiásticos; renuevan sus bellezas y sus encantos con los escultores del Renacimiento, produciendo obras como *El Crucifijo*, de Miguel Angel, y *El Descendimiento*, de Benvenuto Celini, del Vaticano, y concurren con la delicadeza de su materia blanca y fina á la perfección y lujo de las artes decorativas del siglo XVIII, tan brillantes y fastuosas en las Cortes de los Borbones.

En la nuestra, que compendiaba el lujo artístico de Italia y de España, no podía faltar esta rama de la escultura, que por su exquisita materia debía reducirse á obras pequeñas y lindas, y, en efecto, Carlos III estableció en la Fábrica de la China (más que taller cerámico, verdadero plantel de artes decorativas) uno de obras de marfil, bajo la dirección de cierto italiano llamado *Andrés Pozzi*, cuyo sueldo, consignado en la nómina de 1764, da la norma de la importancia de su profesión y de la excelencia de su mérito. Cuando el Director de la Fábrica ganaba poco más de 600 reales mensuales, el *profesor de obras de marfil*, según allí se titula, ganaba nada menos que 3.960 reales al mes. El oficial de este taller era otro italiano, Juan Antonio Giorgeti, y cobraba 416 reales solamente.

Acerca de este Pozzi, cuyo apellido ha subsistido en Madrid, no sabemos noticias personales, pero suponemos que procedería de una familia de artistas romanos de este apellido, cuyo fundador fué Esteban, distinguido discípulo de Maratta y de Masucci.

Por lo que hace á las obras de nuestro Pozzi del Buen Retiro, ahí están, si no todas, las suficientes para poder juzgar de su raro mérito.

[1] Los trabajos en marfil adquirieron tanto desarrollo en estos países, por el ejemplo y protección de los príncipes, alguno de los cuales, como Augusto *el Piadoso* (1586), ejecutó por sí mismo obras notables que se admiran en el Museo de Dresde.

[2] El marfil se cita en los inventarios de la primitiva Iglesia como materia admitida para encerrar la Santa Eucaristía, y se usaban cálices, patenas y ostensorios ebúrneos. Así, en estos objetos, como en las cajas para reliquias, solían representarse cacerías de fieras por hombres de aspecto exótico y bizarro, lo que quería significar, no solamente la procedencia remota del marfil, sino los combates y peligros que costaba la adquisición de materia tan preciosa en países lejanos y desconocidos.

¡Qué variedad en la composición de los altos relieves! ¡Qué delicadeza y corrección en el dibujo y modelado de las figuras! ¡Qué elegancia en las actitudes! ¡Qué limpieza en los escorzos y perfiles! ¡Qué toques de cincel tan finos y cómo llegan á las sinuosidades más recónditas de la anatomía y de los paños! Por la delicadeza de la ejecución y la pureza del dibujo, estas obras pueden compararse con las más bellas de los grabadores de camafeos.

¿Tuvieron discípulos españoles los maestros italianos? Es casi seguro, pues con ese objeto fueron llamados á España, y para eso se establecieron los talleres del Buen Retiro; pero si se había perdido la memoria de los maestros, ¿qué extraño es que se haya perdido la de los discípulos? Sería necesario un estudio especial de este ramo de las artes en aquella época para sacar á luz las noticias olvidadas ó perdidas de los artistas y de sus obras; entre tanto, bueno es que conste que en la Fábrica de la China del Buen Retiro se hicieron, por los años de 1764, los admirables trabajos en marfil que se guardan en la *Casa del Príncipe*, del Escorial, y otros [1] que, por vicisitudes de la suerte, habrán cambiado de domicilio y de dueño.

Hora es ya de que abandonemos el Laboratorio y la Fábrica, de cuyos Institutos no presumimos haber escrito una historia completa, pero acerca de cuyos notables productos industriales y artísticos creemos haber dicho lo suficiente para estimarlos como verdaderos monumentos de la cultura de una época tan decadente, en la cual demostraron los españoles aptitudes para todas las artes industriales, por desgracia tan poco cultivadas hasta ahora, y en que somos tributarios de naciones más adelantadas.

A no haber cortado la espada de Napoleón el hilo de nuestra historia, y las guerras civiles el curso de nuestros progresos, España hubiera podido disputar á Francia el cetro de la industria y de las artes.

[1] En la *Casa del Labrador*, de Aranjuez, se conserva un pájaro muerto, de marfil, que es una de las joyas de aquella casa, tan parecida á la del Escorial por las riquezas artísticas que atesoraba y que aún, por fortuna, conserva.

# CONCLUSIÓN

EMPEZAMOS este estudio para cumplir con un deber oficial, y lo hemos terminado en obsequio á la cariñosa invitación de un amigo, gran entusiasta de la Fábrica del Buen Retiro, y diligente y afortunado coleccionador de sus obras.

Al salir á la luz pública queremos prevenir una reconvención; la de que puedan parecer nimias y baladíes estas noticias, cuando preocupan á las gentes tan hondos problemas sociales y tan graves peligros por el porvenir de España.

Precisamente esta consideración de nuestra actual decadencia es la que nos estimula para exhumar los recuerdos de nuestra pasada grandeza y los sacrificios de nuestros padres por el desarrollo de la cultura nacional.

He aquí la prueba: Al declinar el astro de nuestra próspera fortuna, perdimos, por desgracia, la plaza de San Quintín, en cuya conquista el heroísmo español puso tan alta la gloria de nuestros invencibles tercios; también perdimos la plaza de Breda, en cuya ocupación la hidalguía española se afamó con acciones magnánimas y generosas. Todo esto es cierto, pero también lo es que si estas plazas se perdieron para el poderío político de España, no se perdieron para nuestra gloria nacional, porque Herrera y Velázquez inmortalizaron aquellos triunfos en monumentos que poseemos, y son hoy, y serán siempre, la admiración y la envidia de todas las naciones.

Cultivando, pues, la historia de nuestras artes, así las útiles como las bellas, encontraremos compensación á nuestras desventuras, consuelo á nuestras tristezas y base y fundamento á nuestros destinos inmortales.

# APÉNDICES

# APÉNDICE PRIMERO

SOBRE LA DESTRUCCIÓN DE LA FÁBRICA DEL BUEN RETIRO POR LOS INGLESES

En corroboración de lo que acerca de este hecho decimos en el texto de esta monografía, vamos á exponer aquí algunas noticias de la *Historia de la guerra de la Independencia*, del ilustre general Arteche, en las cuales se puntualiza la conducta de nuestros aliados los ingleses, más funesta aún, si cabe, que la de los franceses, nuestros enemigos, para los intereses de España en aquella desastrosa guerra.

Al salir de Madrid Lord Wellington para incorporarse á los destacamentos que tenía en el camino de Valladolid y en dirección á su base de operaciones contra el ejército francés de Portugal, redactó un extenso *Memorándum*, que lleva la fecha de 31 de Agosto de 1812, en el cual se contienen instrucciones como las siguientes:

«Se han dado órdenes al mayor Hartmann, de la Artillería Real germánica, para preparar la destrucción de los depósitos y *el incendio de los edificios del Retiro.*» Mas adelante, añade: «Si se resuelve la retirada de Madrid, se adoptarán inmediatamente las medidas convenientes para *destruir en el Retiro cuanto esté de acuerdo con esas órdenes* antes de salir las tropas. Si éstas han de reunirse en el Tajo y su retirada de allí se resuelve después, se dispondrá la destrucción de los almacenes y *edificios del Retiro*, cuyos preparativos, según se ha dicho, se harán tan pronto como se determine la retirada del Tajo.» Y concluye de este modo: «En el caso de que se resuelva la destrucción de los almacenes y *edificios del Retiro*, se hará necesario mandar á los habitantes de Madrid que se lleven las empalizadas de los fosos, particularmente las de las obras exteriores.»

Como se ve por estas órdenes, para Lord Wellington constituía la destrucción de los *edificios del Retiro* una verdadera preocupación; y tanto era así, que en carta dirigida por dicho Lord á Bathurs desde Rueda, fechada el 7 de Noviembre del mismo año, como quien se ve libre ya de una pesadilla, escribe: «El edificio llamado *La China*

en el Retiro y todos los cañones, almacenes, etc., que aquella obra contenía y que no se habían sacado, *fueron destruidos* antes de que las tropas salieran de Madrid (1).»

Con gran oportunidad y sentido histórico, aludiendo al *Memorándum*, escribe estas palabras el docto General español, después de copiar las del Generalísimo inglés: «En ese recordatorio se halla el motivo y la ocasión del incendio de la Fábrica que tanto lustre ha dado á las artes cerámicas en Madrid, pudiendo competir con las más celebradas del extranjero. La ruina de esta Fábrica fué uno de los favores que dispensó á España la protección británica, tan pródiga en ese género de auxilios allí por donde, en son de cultura general humana, lleva sus armas poderosas (2).»

Y ya que tenemos abierta la *Historia* autorizadísima del general Arteche, recogeremos también aquí la explicación que hallamos en ella de la invasión del pueblo de Madrid en la Fábrica, según hemos dicho en el texto al referir la pérdida total de su archivo. «Al irse los ingleses ahora, existían en el Retiro y Montserrat grandes depósitos de víveres, que no podrían llevarse por falta de transportes; y en lugar de que se aprovechara de ellos la población, todavía famélica, los generales de las tropas aliadas los mandaron incendiar, creyendo así entorpecer las operaciones de sus enemigos. La municipalidad solicitó su adquisición por compra ó á préstamo para los madrileños, y principalmente para los hospitales; la administración inglesa creyó, sin embargo, no deber acceder á tan benéfica solicitud, y, como era de esperar, eso produjo en el pueblo disturbios, que se tuvo la crueldad de reprimir con la fuerza de la cuarta división británica antes de que se pusiera en marcha. ¿Cómo habría de verse con resignación el incendio de los almacenes de provisiones, repletos con las exacciones ejecutadas en todos los pueblos próximos á Madrid, que así quedaban exhaustos, y únicos que podrían en otro caso facilitar el remedio? (3).»

«Fué—dice en otra parte el mismo historiador—una dolorosa decepción para los buenos madrileños el que Hill no se decidiese á defender Madrid, destruyendo, por el contrario, las defensas y los edificios del Retiro, así como los almacenes y depósitos del armamento allí reunido y los víveres que el hambre anterior había hecho introducir en la población (4).»

De modo que al invadir el pueblo la Fábrica, incendiada por los ingleses, le impulsaba: de una parte el hambre, que se habían complacido en provocar nuestros aliados destruyendo las provisiones almacenadas en el edificio; y de otra, el coraje que la decepción sufrida les inspiraba, viéndose abandonados de sus naturales defensores, á los que había hecho el más entusiasta y cariñoso recibimiento.

¡Lecciones son éstas que no deben olvidarse, ahora que el amor patrio anda tan amortiguado y políticos miopes intentan buscar el camino de nuestra regeneración con alianzas internacionales, juzgadas ya por la Historia!

---

(1) Esta noticia, traducida directamente del original inglés, nos ha sido facilitada por el mismo general Arteche, el cual, con la amabilidad de su gran cultura, se ha complacido en darnos cuantas posee sobre estos sucesos.

(2) *Guerra de la Independencia. Historia militar de España de* 1808 *á* 1814, por el general D. José Gómez de Arteche, t. XII, pág. 231.

(3) *Historia* citada, t. XII, pág. 313.

(4) *Historia* citada, t. XII, pág. 311.

# APÉNDICE II

## RELACIONES

### DE OBRAS DE LA FÁBRICA DEL BUEN RETIRO Y PRECIOS DE LAS MISMAS EN SUS DIVERSAS ÉPOCAS

### I

En las relaciones de 1804 figuran las siguientes partidas, que indican la tasación de algunos de los productos del Retiro elaborados en la primera época de la Fábrica:

| OBJETOS | Reales. | | |
|---|---|---|---|
| Un grupo.............................. | 2.500 | | |
| Una figura............................ | 6.000 | | |
| Otra................................. | 2.500 | | |
| Tres id. á rs. 3.000 una............... | 9.000 | | |
| Cinco id. á » 5.000 » ................. | 25.000 | Bizcocho.............. | |
| Dos id. á » 4.500 » ................... | 9.000 | | |
| Un baso egipcio....................... | 2.500 | | |
| Id. con asas.......................... | 3.000 | | Primera clase. |
| Un vaso............................... | 3.000 | | |
| Otro.................................. | 6.000 | | |
| Dos id. á rs. 1.600.................... | 3.200 | | |
| Dos soperas » 1.820.................... | 3.640 | Porcelana pintada....... | |
| Cuatro platos » 600.................... | 2.400 | | |
| Diez cajas sin charnela á rs. 640.......... | 6.400 | | |
| Un busto.............................. | 1.500 | | |
| Una figura............................ | 1.500 | Bizcocho.............. | |
| Un grupo.............................. | 4.000 | | |
| Dos figuras á rs. 2.500................ | 5.000 | Barnizadas............. | Segunda clase. |
| Dos escribanias » 400.................. | 800 | Porcelana pintada....... | |
| Una salvilla........................... | 400 | | |

| OBJETOS. | Reales. | | |
|---|---|---|---|
| Dos figuras á rs. 200.............. | 400 | Bizcocho.............. | Tercera clase. |
| Cuatro id. » » 190.............. | 760 | | |
| Dos bajo-relieves » » 90.............. | 180 | Barnizadas.............. | |
| Dos id. » » 110.............. | 220 | | |
| Dos id. » » 500.............. | 1.000 | | |
| Dos id. » » 600.............. | 1.200 | | |
| Dos vasos » » 60.............. | 120 | Porcelana pintada.......... | |
| Dos id. » » 45.............. | 90 | | |
| Cajas.............................. | 30 | | |
| Cubos para helado.................... | 120 | | |
| Soperas............................ | 700 | | |
| Fuentes grandes...................... | 680 | | |
| Platos............................. | 200 | | |
| Una figura grande.................... | 5.000 | | |
| Otra » ...................... | 4.500 | | |
| Un vaso azul y flores.................. | 3.000 | | |
| Un vaso en bizcocho................... | 1.000 | | |
| Tiestos............................. | 180 | | |
| Dos vasos egipcios á rs. 1.250............ | 2.500 | | |
| Una figura grande.................... | 2.800 | | |
| Una gícara con su plato................ | 345 | | |
| Una caja con charnela de oro............ | 2.400 | | |
| Cuatro cajas á rs. 2.100................ | 8.400 | | |
| Vasos á rs. 2.600.................... | 2.600 | | |
| Id. » ......................... | 1.800 | | |
| Id. » ......................... | 1.600 | | |

## II

En las Relaciones de la época de Sureda (1804-1808) figuran las siguientes partidas de los productos entonces elaborados:

| OBJETOS | Reales. |
|---|---|
| *Escultura.* | |
| Seis trozos del peñasco para el Parnaso á rs. 400......... | 2.400 |
| Grupo de Ercilla y Boscan.............................. | 800 |
| Cervantes............................................ | 400 |
| Mercurio............................................. | 360 |
| Musa................................................ | 360 |
| La Maladicencia........................................ | 360 |
| Retrato de Villaviciosa.................................. | 360 |
| Grupo de Góngora y Villegas............................ | 800 |
| Atributos de la pintura................................. | 200 |
| Id. de la escultura..................................... | 200 |
| Armas reales.......................................... | 300 |
| Varias figuras de 16 plgs. de alto á...................... | 200 |
| Varias alegorias........................................ | 140 |

| OBJETOS | Reales. |
|---|---|
| Un grupo de Prometeo | 700 |
| Figuras de 8 plgs. á | 100 |
| Id. que representan varios rios | 150 |
| El Tiempo descubriendo la Verdad | 2.500 |

*Piezas decoradas.*

| | |
|---|---|
| Dos vasos de 1/2 vara de altos grabados y adorno rico | 2.200 |
| Xícara y platillo con adorno rico | 1.000 |
| Vaso de una cuarta de alto pintado | 300 |
| Xícara y platillo | 1.200 |
| Juego de café | 1.000 |
| Una sopera con camaceos | 500 |
| Plato y taza con tapa, figuras etruscas | 600 |
| Un plato con fondo rosa y adornos | 700 |
| Xicajara, plato y platillo con Apolo y Astronomía para el Rey | 800 |
| Figuras para Ramillete, todas doradas imitando bronce para solo el dorado | 100 |
| Sopera fondo mahon, bajos relieves violados y oro | 500 |
| Xicara con trofeos sobre fondo azul y adorno de oro mate | 200 |

## III

En el «Inventario del almacén de porcelana china, según el estado en que quedó de resultas de haber evacuado el enemigo esta capital 29 Junio 1813, en cuenta dada por el Intendente de esta provincia al Excmo. Secretario de Estado y del Despacho universal de Hacienda», hallamos, entre otras muchas partidas, las siguientes, que prueban el precio en que estaban tasados los objetos :

| | |
|---|---|
| Floreros primorosos á | 9.800 rs. |
| Otros á | 7.500 |
| Otros á | 4.000 |
| Jarron primoroso que figura tibor en | 4.000 |
| Vasos de campana primorosos á | 1.600 |
| Dichos en blanco á | 500 |
| Grupo que representa la Paz y la Victoria | 2.000 |
| Niobe en | 1.000 |
| Figuras á | 1.250 |
| Soperas á | 1.000 |
| Fuentes á | 200 |
| Platos primorosos de miniaturas cada una á | 1.000 |
| Tazas con tapa á | 120 |
| Jícaras á | 100 |
| Cubo para helados á | 320 |
| Etc., etc. | |

El Inventario comprendía 3.866 piezas, cuyo importe se elevaba, según tasación, á 303.052 reales.

IV

# RELACIÓN

**DE ALGUNAS DE LAS PIEZAS QUE SE HALLABAN EN EL REAL LABORATORIO DE PIEDRAS DURAS EN JUNIO DE 1808, Y FUERON TRASLADADAS Á LA SECRETARÍA DEL DESPACHO DE HACIENDA PREVIA TASACIÓN DEL DIRECTOR DON LUIS POGETI.**

I

| | |
|---|---|
| Una taza de Xade | 1.500 rs. |
| Otra con pie de Calcedonia | 500 |
| Dos vasitos de Lapiz Lazuli guarnecidos con plata sobredorada cada uno en 600 rs. | 1.200 |
| Otra taza de Lapiz Lazuli sin pie | 300 |
| Otra chata seesagona de diaspero de Sicilia verdoso | 400 |
| Otra idem ovalada de idem | 400 |
| Otra idem redonda de Agata de Francia | 200 |
| Dos id pequeñas y un florerito de Corniola | 400 |
| Una taza figura de Barca de diaspero de Sicilia verdoso. | 600 |
| Otra ovalada de idem | 600 |
| Un vasito de Lapiz Lazuli con otros varios pedazos roto | 200 |
| Una cabecita de Diaspero Sanguineo con los ojos de rubí, pequeña figura de perro | 200 |
| Un vaso de cristal de rosa con su pie atopaciado en | 3.000 |
| Otro id compuesto de cuatro piezas de esmeraldina | 3.000 |
| Dos frasquitos de olor, forma de castaña de Agata sardónica | 4.000 |
| Una taza, forma de salero, de negro africano | 300 |
| Una compotera de cristal de roca labrada | 1.500 |
| Un cofrecito de cristal de roca con su tapa | 1.200 |
| Un vaso forma de copon de xade | 2.900 |
| Una naveta de diaspero sanguíneo en | 300 |
| Un vaso de Exigion de Milan | 2.000 |
| Una taza figura de barco de Calcedonia | 4.000 |
| Un ostiario de Jade con tapa calada | 1.500 |
| Un vaso tallado de cristal de roca | 1.800 |
| Una tacita figura de barco de Diaspero florido de Sicilia | 300 |
| Un cofre de Agata Sardónica guarnecido de oro esmaltado, con su tapa correspondiente | 20.000 |
| Un barquichuelo de florido de Sicilia | 100 |
| Una taza toda guarnecida de ramage calado de una pieza de piedra de Jade | 3.000 |
| Una tacita ovalada de verde de Sicilia | 200 |
| Un salerito de negro africano | 200 |
| Un salero de Agata de Francia, figura ovalada | 300 |

La relación original de donde sacamos estas partidas, consta de 69 objetos, y su importe total asciende á 63.680 reales. Encerrados en cuatro cajas, pasaron, por Real or-

den de 24 de Junio de 1808, al depósito antes referido. En estas existencias no se comprenden las obras de mosaico de que hacen referencia otras noticias incluídas en el capítulo XII de esta Monografía. En la copia hemos conservado la ortografía del original.

## II

En el Inventario de la testamentaría de Fernando VII, se describen y tasan en esta forma varias piezas del Real Laboratorio, hoy existentes en el Museo del Prado:

| | |
|---|---|
| 2 mesas de 6 ps. por su mayor línea y 3½ de ancho en el centro perspectiva y país, figuras en una jugando al balon, en la otra al volante, cenefas de lapiz, con mariscos, frutas y flores. En los bronces hay piezas de lapiz y frutas de piedras duras. Tasada en (1)..... | 100.000 rs. |
| Los bronces....... | 14.000 |
| 6 mesas de las mismas dimensiones y formas que las anteriores, de mucho trabajo y sin frutas de relieve representan paises y decoraciones. Tasadas en........ | 240.000 |
| Bronces de estas.... | 12.000 |
| Un tablero de 9 ps. y 5 menos ¼ de ancho en mosaico de Florencia de piedras finas sobre fondo negro..... | 100.000 |
| 2 mesas figura cuadrilátera de 3½ largo por 2½ ancho sus tableros de mosaico de piedras duras de Florencia........................................ | 60.000 |
| Sus bronces.................................... | 3.000 |
| Otros dos de 5 ps. por 3⅓ de Florencia de igual decoración que los anteriores. ......................... | 120.000 |
| Bronces....................................... | 12.000 |
| Cuadro de 3 ps. ⅞ de larg. por 1½ alto vista de Bermeo, piedras duras del Retiro....................... | 26.000 |
| Otro de 1 ps. y ¼ línea por 1 y 5 dedos, una gruta de Nápoles del Retiro............................ | 14.000 |
| 2 óvalos de 1 ps. y 1 pulg. alto por 3 cuartas de ancho, dos países, del Retiro.......................... | 11.000 |
| Otro una marina, 14 dedos largo por 10 ancho del Retiro........................................ | 4.000 |
| Otro un pais circular 10 dedos diámetro............. | 2.000 |
| Otro pais 1 pie largo Retiro....................... | 1.000 |
| Otro Oracion del Huerto id........................ | 1.000 |
| Un tablero de 1 p. y 2 dedos largo por 7 octavos alto mosaico de florencia, flores con unos arabescos...... | 2.000 |
| Uno id. id. de 1⅞ p. por 7 oct.ˢ alto................ | 4.000 |
| 8 piezas coleccion de diferen.ˢ dimensiones........... | 10.000 |
| 13 id. forman coleccion fondo blanco, con marquitos casi todos ébano............................... | 9.000 |
| 8 trozos coleccion mosaico de florencia con pájaros y flores....................................... | 4.000 |
| 6 id. id. id. flores y frutas fondo negro, filete blanco... | 2.000 |
| 19 partidas más de mosaicos entre ellos restos del Dessert. | |

[1] En el inventario de la testamentaría de Carlos III, las tasaciones fueron más altas. Las mesas figuraron con 160.000 reales cada una.

# APÉNDICE III

## NÓMINAS

DE LOS OPERARIOS QUE TRABAJARON EN LA FÁBRICA DEL BUEN RETIRO, SEGÚN LAS DISTINTAS REALES ÓRDENES QUE ORGANIZARON SUS TRABAJOS.

### I

NÓMINA DE 1764

| | |
|---|---|
| Cayetano Shepers por los dos sueldos de que disfrutaba como compositor de pastas y batidor de oro, mensualmente | 1.500 |
| Sebastián Shepers, su hijo, como compositor de colores | 200 |
| Carlos Shepers, ayudante de Cayetano su padre | 250 |
| Pablo Forni, sobrestante de la R. Fáb | 669 |
| Joseph Gricci, primer modelador | 1.200 |

*1.ª clase de modeladores.*

| | |
|---|---|
| Cayetano Fumo | 501 |
| Esteban Gricci | 551 |
| Basilio Fumo | 414 |
| Alonso Chaves | 300 |
| Salvador Nofri | 360 |

*2.ª clase.*

| | |
|---|---|
| Macedonio Fumo | 300 |
| Alonso Bergaz | 260 |
| Manuel Llorente | 250 |

*3.ª clase.*

| | |
|---|---|
| Carlos Fumo | 250 |
| Manuel Ochogavia | 240 |
| Phelipe Fumo | 260 |
| Antonio Morelli | 284 |
| Joseph Fumo | 219 |
| Carlos Sanson, esclavo dè S. M., p'. la comida | 250 |

*Discípulos de modeladores.*

| | |
|---|---|
| Miguel Rocco | 151 |
| Carlos Frate | 92 |
| Vicente Rocco | 60 |

*1.ª clase de grabadores.*

| | |
|---|---|
| Ambrosio de Giorgi | 502 |
| Bautista de Bautista | 401 |
| Antonio de Bautista | 250 |

*2.ª clase.*

| | |
|---|---|
| Pedro Antonio de Giorgi | 200 |
| Pablo Frate | 150 |
| Romualdo Fumo | 180 |
| Antonio Aguaviva, esclavo de S. M. | 200 |
| Phelipe Esplores, otro esclavo de S. M. | 200 |

*Discípulos.*

| | |
|---|---|
| Miguel Antonio de Giorgi | 93 |
| Antonio Nicolás de Giorgi | 60 |
| Joseph, esclavo negro de S. M. p' comidas | 180 |

*Tiradores de rueda.*

| | |
|---|---|
| Joseph Grossi, primer tirador de rueda | 502 |

*2.ª clase.*

| | |
|---|---|
| Juan Estevan | 365 |
| Vicente Estevan | 365 |
| Pascual Rocco | 250 |
| Carmen Caraviello | 130 |

*Discípulos.*

| | |
|---|---|
| Juan de Benedictis | 100 |
| Bartholome Rocco | 60 |

*1.ª clase de pintores.*

| | |
|---|---|
| Joseph de la Torre | 602 |
| Genaro Boltri | 418 |
| Juan B. de la Torre | 418 |

*2.ª clase.*

| | |
|---|---|
| Fernando del Castillo | 300 |
| Carlos Domingo Remiggi | 368 |
| Nicolas de la Torre | 318 |
| Xavier Brancacio | 401 |
| Mariano Nani | 414 |
| Francisco Alonso | 416 |

*3.ª clase.*

| | |
|---|---|
| Francisco Brancacio | 260 |
| Eugenio Ximenez de Cisneros | 250 |
| Antonio Provinciali | 318 |
| Raphael de la Torre | 260 |
| Fernando Sorentini | 351 |
| Antonio Martinez | 232 |

*4.ª clase de pintores.*

| | |
|---|---|
| Joseph Sorentini | 232 |
| Juan de la Torre | 220 |
| Francisco María Semini | 200 |

*Discípulos.*

| | |
|---|---|
| Domingo Brancacio | 100 |
| Pablo Sorenti | 60 |

*Molineros.*

| | |
|---|---|
| Joseph Caraviello | 301 |
| Miguel Caraviello | 230 |
| Bartholome Avila | 150 |

*Horneros.*

| | |
|---|---|
| Genaro Benincasa 1.er hornero | 450 |
| Vicente Frate 2.º hornero | 330 |
| Baldo de Benedicti | 260 |
| Matheo Maynio | 260 |
| Juan Frate | 260 |
| Joseph Francholi, esclavo de S. M. | 260 |
| Blas Conte | 249 |
| Joseph Bolon | 265 |
| Diego Valentino | 200 |
| Nicolás Frate | 90 |
| Manuel Reyes | 150 |

*Aserradores.*

| | |
|---|---|
| Joseph Escalera | 268 |
| Andrés Dominici | 182 |

*Engastador de cajas en oro.*

| | |
|---|---|
| Pedro Chevalier | 555 |

*Profesores de obras de marfil.*

| | |
|---|---|
| Andres Pozzi, primer profesor | 3.960 |
| Juan Ant.° Giorgeti, oficial | 416 |

*Profesores de piedras duras.*

| | |
|---|---|
| Domingo Stechi, 1.er profesor | 524 |
| Francisco Pogeti, 2.° ídem | 524 |

Siguen los mozos de servicios y otros empleados administrativos.

Importaban los sueldos 27.842 rs. al mes y con 1.216 de aumentos por gracias especiales del rey ascendían en total á 29.058 rs.

Este Reglamento lleva fecha de Febrero de 1764.

## II

### NÓMINA DE 1785.

REGLAMENTO DE SUELDOS DE 27 DE MAYO DE 1785, QUE SUSTITUYÓ AL QUE SE HIZO EN FEBRERO DE 1764 PARA TODOS LOS INDIVIDUOS DE LA REAL FÁBRICA DE LA PORCELANA, CON DISTINCIÓN DE SUS CLASES, GOCES ACTUALES Y AUMENTOS.

| | Total sueldo mensual. |
|---|---|
| Compositor de la porcelana y secretista, D. Carlos Gricci. | 1.100 |
| Su ayudante D. Felipe Gricci | 600 |
| Sobrestante y guarda-almacenes D. Pablo Forni | 900 |
| Su ayudante D. Miguel Forni | 600 |

*Escultores:*

| | |
|---|---|
| D. Basilio Fumo | 1.100 |
| Salvador Noferi | 650 |
| Manuel Llorente | 650 |
| Macedonio Fumo | 500 |
| Carlos Fumo | 460 |
| Felipe Fumo | 460 |
| Antonio Morelli | 460 |
| Antonio Giorgi | 460 |
| José Fumo | 430 |
| Vicente Rocco | 400 |
| Francisco Xavier Frate | 380 |
| Cayetano Bautista | 350 |

| | Total sueldo mensual. |
|---|---|
| Justo Chaves | 200 |
| Miguel Benincasa | 130 |
| Vicente Benincasa | 110 |
| Fernando Sorrentini | 45 |
| Barandero Andres Dominicis | 260 |

*Pintores:*

| | |
|---|---|
| D. Carlos Domen | 900 |
| Juan Bautista de la Torre | 900 |
| Mariano Nani | 700 |
| Nicolas de la Torre | 600 |
| Antonio Provinciali | 540 |
| Antonio Martinez | 480 |
| Miguel Giorgi | 490 |
| Josef Sorrentini | 450 |
| Domingo Brancacho | 450 |
| Pablo Sorrentini | 430 |
| Miguel Brancacho | 420 |
| Juan de la Torre | 420 |
| Gabriel Sorrentini | 360 |

*Discípulos aprendices:*

| | |
|---|---|
| Josef de la Torre | 120 |
| Manuel Sorrentini | 65 |
| Barandero-Roque Meras | 240 |

*Escultores floristas:*

| | |
|---|---|
| Sebastian de Bautista | 250 |
| Vicente Bautista | 220 |
| Francisco de Bautista | 150 |
| Juan de Bautista | 60 |

*Modeladores y Grabadores:*

| | |
|---|---|
| Pablo Frate | 500 |
| Pedro Antonio Giorgi | 500 |
| Carlos Frate | 420 |
| Miguel Caravielo | 380 |
| Bartolome Rocco | 370 |
| Carlos Giorgi | 350 |
| Cayetano Benedictis | 270 |
| Jose Flores | 240 |
| Luis Francholi | 270 |
| Angel Francholi | 240 |
| Fernando Frate | 230 |
| Juan de Avila | 200 |
| José Valentin | 150 |
| Rafael Sorrentini | 150 |
| Antonio Estebe | 150 |
| Miguel Valentin | 60 |
| Josef Frate | 60 |

| | Total sueldo mensual. |
|---|---|
| ***Tiradores de Rueda:*** | |
| Pascual Rocco | 500 |
| Carmen Caravielo | 450 |
| Vicente Estebe | 380 |
| Juan Estebe | 380 |
| Vicente Estebe | 300 |
| Juan Conte | 60 |
| Antonio Rocco | 60 |
| ***Molineros:*** | |
| Bartolome Avila | 300 |
| Vicente Avila | 240 |
| Francisco Ximenez | 180 |
| ***Herreros:*** | |
| Juan García | 340 |
| José García | 180 |
| Cayetano Francholi | 45 |
| ***Horneros:*** | |
| Genaro Benincasa, jubilado | 500 |
| Nicolas Frate | 500 |
| Manuel Reys | 470 |
| Blas Conde | 400 |
| Diego Valentin | 370 |
| Antonio Penava | 360 |
| Francisco Benincasa | 350 |
| Felipe Flores | 330 |
| Josef Francholi | 330 |
| Cayetano Frate | 310 |
| Lorenzo Ruiz | 300 |
| Andres Benedictis | 300 |
| Francisco Francholi | 330 |
| Juan Blas | 300 |
| Joaquin Ocaña | 300 |
| Francisco Conde | 180 |
| Manuel Francholi | 45 |
| Julian Francholi | 45 |
| ***Engastador de Caxas:*** | |
| José Escalera | 330 |
| TOTAL | 33.895 |

Siguen relojeros, carpinteros, pensiones, &.

Importaba el gasto mensual, con todo, 41.755,23.

IV

NÓMINA DE 1804

## RELACION

DE LOS EMPLEADOS..... CON DISTINCIÓN DE SUELDOS, PENSIONES, AYUDAS DE COSTA Y OBENCIONES QUE DISFRUTAN, COMO ASIMISMO LAS FECHAS DE LAS REALES ÓRDENES EN QUE LES FUERON CONCEDIDOS.

| | |
|---|---|
| Ayudante de químico, D. Antonio Forni, por R. O. 19 Junio 1797. | 1.050 rs. al mes. |
| Sobrestante, D. Miguel Brancacho.—19 Julio 1800 | 430 |
| *Director de Escultura*, D. Esteban Agreda.—25 Sbre. 97 | 1.100 |
| 2.°, D. Dom. Palmerani.—23 Julio 95—18 Sbre. 96 | 800 |
| Oficiales: 1.°, D. Ant.° Giorgi.—25 Sbre. 97 | 800 |
| Vicente Roco.—Idem | 460 |
| Frasco. Frates.—Idem | 460 |
| Miguel Benincasa.—Idem | 460 |
| Fern. Sorrentini.—5 Ag. 1802 | 460 |
| Ant.° Giorgi.—Idem | 380 |
| José Penaba.—Idem | 275 |
| Juan Frate.—Idem | 275 |
| Ant.° Rodrig.—Idem | 150 |
| Mateo Frates.—Idem | 150 |
| Angel Palmerani.—12 Ag. 99 y 15 Julio | 200 |
| Juan Bautista.—5 Ag. 1802 | 110 |
| Juan Noferi.—25 Sbre. 97 | 400 |
| Justo Noferi.—Idem | 150 |
| *Director de Pintura*, D. José Camaron.—18 Ocbre 99 y 3 Julio 1802. | 1.000 |
| Oficiales: 1.°, D. Jorge Phesor.—1.° Ocbre. 88 | 900 |
| D. Nicolás de la Torre, fué de los que vinieron de Nápoles | 600 |
| D. Juan Bautista Romero.—15 Fbro. 97 | 600 |
| Mig. Giorgi.—27 Marzo 96 | 540 |
| Ant.° Martínez.—27 Mar. 97 | 490 |
| José Sorrentini.—Idem, 480; ayd., 7 Nbre. 88, 150 | 630 |
| Pablo Sorr.[i]—27 Mar. 96 | 420 |
| José Rubio.—4 Mayo 99 | 500 |
| Gabriel Sorrentini.—27 Mar. 96 | 420 |
| José de la Torre.—27 Mar. 97 | 360 |
| Joaquín Soriano.—25 Obre. 800 | 400 |
| Francisco de la Torre.—5 Agosto 1802 | 180 |
| Pedro Martínez.—Idem | 180 |
| Manuel Sorrentini.—27 Mayo 89 y 24 Agosto 86 | 340 |
| Pedro Ant.° Giorgi.—27 Marzo 96 | 250 |
| Engarzador de caxas, José Escalera.—27 Mayo 1785 | 330 |
| *Director de dorado á fuego*, D. Francisco Sánchez.—11 Sbre. del 98. | 900 |
| Oficiales: 1.°, D. Ramón Sánchez.—Por ídem | 360 |
| Pedro García.—Idem | 330 |
| Moledor de colores, Pascual Soriano.—11 Julio 1803 | 210 |

| | |
|---|---|
| *Director de broncistas*, D. Juan Man. de Ventura, agregado en la actualidad del R.l Taller de S. M. de 27 Abril 1804.—Goza 8 Julio 1803 | 900 rs. al mes. |
| Oficiales: 1.°, Joaquín Campos.—8 Julio 03 | 500 |
| 2.°, Vicente Bautista.—Idem | 400 |
| 3.°, Antonio Frates.—Idem | 240 |
| Aperdiz.—José de Losa.—Idem | 90 |
| *Floristas*: 1.°, Franco. Bautista.—19 Enero 97 | 220 |
| 2.°, Juan Bautista.—24 Fbro. 90 | 150 |
| *Director de Grabado*, D. Pedro Ant.° Giorgi.—Por R. O. y Reg.to 27 Mayo 85 | 500 |
| Bartolomé Roco.—7 Enero 04 | 420 |
| Cayetano Benedite.—Idem | 380 |
| Angel Francholi.—Idem | 370 |
| Fernando Frutos—Idem | 350 |
| Juan de Avila.—Idem | 270 |
| José Valentín.—Idem | 270 |
| Ant.° Esteve.—Idem | 240 |
| Genaro Borbón.—Idem | 240 |
| Pedro Ant.° Giorgi.—Idem | 200 |
| Ambrosio Giorgi.—Idem | 150 |
| Aspirantes: Ceferino de Avila.—Idem | 75 |
| José Francholi.—Idem | 75 |
| Carlos Giorgi.—Idem | 60 |
| *Tirad.s de Ruedas:* Director, D. Rafael Sorrentini.—28 Abril 02 | 560 |
| Eustaquio Reinel.—Idem | 495 |
| Vicente Frates.—Idem | 487 |
| Man.l Conde.—Idem | 485 |
| Mig.l Caravielo.—Idem | 450 |
| Pedro Caravielo.—Idem | 270 |
| Mariano Benedite.—Idem | 240 |
| Aprendices: Vicente Giorgi.—Idem | 150 |
| Andrés Bles.—Idem | 150 |
| Bernardo Conde.—Idem | 150 |
| *Horneros:* 1.°, Blas Conde.—8 Mayo 94 | 500 |
| Franco. Benincasa.—30 Nbre. 99 | 500 |
| Franco. Francholi.—Tenía varias gratificaciones, sobre por la obligación de enseñar á otros individuos el modo de escurrir colores y barnizado. | 470 |
| Cayetano Frates.—30 Nbre. 99 | 400 |
| Franco. Conde.—9 Junio 03 | 350 |
| José del Castillo.—Idem | 330 |
| Man.l Francholi.—Idem | 330 |
| Man.l Sánchez—Idem | 330 |
| Julián Francholi.—Idem | 310 |
| Ant.° Ramos.—Idem | 300 |
| Franco. Valentín.—Idem | 300 |
| José López.—Idem | 300 |
| Isidro Francholi.—Idem | 300 |
| Man.l Benedite.—Idem | 180 |
| Había luego: Carpinteros, 2. | |
| *Herrero*, Miguel Valentín.—Carreteros, 2.—Portero.—Fontanero. | |
| *Molineros:* 1.°, José Menéndez.—19 Mar. 98 | 300 |
| 2.°, Manuel Viejo.—6 M.zo 01 | 240 |
| 3.°, Ant.° Rivera.—Idem | 180 |
| Rexolero.—Man.l Bustierviejo.—Herrador.—2 médicos.—Cirujano.—2 capellanes.—Sacristán.—2 maestros de 1.ª ens.ª | |
| TOTAL SUELDOS AL MES | 46.303 |

Lleva esta nómina la fecha de 30 de Julio de 1804.

IV

# RELACIÓN

## DE LOS INDIVIDUOS QUE TRABAJABAN EN LA FÁBRICA DE PORCELANA DEL BUEN RETIRO, CON LAS FECHAS DE SUS NOMBRAMIENTOS, Y SUELDOS QUE DISFRUTABAN, FORMADA POR D. BARTOLOMÉ SUREDA EN 23 DE NOVIEMBRE DE 1808.

| | Reales vellón al año. |
|---|---|
| Director: D. Bartolomé Sureda.—R.s O.s de 15 de Septiembre de 1804 y 4 de Septiembre de 1807.................................. | 40.000 |
| Contador: D. Ventura Milán, Secretario de S. M., por R. O. de 18 de Septiembre de 1807.................................. | 13.200 |
| Oficial Administrador: D. Antonio de Flores, por R.s O.s de 27 de Mayo de 1802 y 15 de Septiembre de 1804.................... | 7.500 |
| Tesorero: D. Antonio Forni, por R.s O.s de 8 de Febrero de 1786 y 15 de Septiembre de 1807.................................. | 13.200 |
| Ayudante: D. Salvador de la Torre, por R.s O.s de 12 de Febrero de 1791 y 16 de Agosto de 1809................................ | 6.600 |

*Escultores.*

| | |
|---|---|
| Director: D. Esteban de Agreda, por O. de 25 de Septiembre de 1797. | 13.200 |
| Idem 2.º: D. Domingo Palmerani, por R.s O.s de 23 de Julio de 1795 y 16 de Agosto de 1807.................................. | 10.992 |
| D. Antonio Giorgi, por O. de 23 de Julio de 1795................. | 9.600 |
| D. Vicente Roco, por O. de 17 de Diciembre de 1771.............. | 5.520 |
| D. Francisco Frates, por O. de 11 de Septiembre de 1764.......... | 5.520 |
| D. Miguel Benincasa, por O. de 28 de Octubre de 1778............. | 5.520 |
| D. Antonio Giorgi, menor, por O. de 7 de Marzo de 1792.......... | 4.920 |
| D. Juan Frates, por O. de 18 de Septiembre de 1794............... | 4.380 |
| D. Mateo Frates, por O. de 15 de Octubre de 1797................. | 5.840 |
| D. Josef Penaba, por O. de 9 de Febrero de 1793.................. | 3.660 |
| D. Antonio Rodríguez, por O. de 21 de Octubre de 1797........... | 2.760 |
| D. Angel Palmerani, por O. de 15 de Julio de 1799........ 1.080<br>Idem el mismo por otra O. de 12 de Agosto de 1799, goza de pensión hasta tener más sueldo........................ 1.320 | 2.400 |
| D. Juan López Baptista, por R. O. de 12 de Agosto de 1799........ | 2.415 |
| D. Justo Noferi, por O. de 3 de Julio de 1778.................... | 1.800 |

*Doradores en bronces, agregados á los escultores.*

| | |
|---|---|
| Director: D. Francisco Sánchez, por R.s O.s de 10 de Mayo de 1776 y 11 de Septiembre de 1798.................................. | 10.800 |
| D. Ramón Sánchez, por dicha orden de 11 de Septiembre de 1798... | 4.320 |
| D. Pedro García, por la citada R. O................................ | 3.960 |

*Pintores.*

| | Reales vellón al año. |
|---|---|
| Director: D. Ignacio de Uranga, por O. de 11 de Noviembre de 1804. | 12.000 |
| D. Miguel Giorgi, por O. de 22 de Enero de 1761 ................ | 6.480 |
| D. Josef Sorrentini, por otra de 10 de Febrero de 1756............ | 5.760 |
| Jubilado: D. Domingo Brancacho, por O. de 23 de Septiembre de 1762.................................. 5.400<br>Por orden de 27 de Octubre de 1803 se dignó S. M. jubilarle con todo su sueldo y para pagar casa............ 673 | 6.073 |
| D. Pablo Sorrentini, 10 de Febrero de 1764........................ | 6.120 |
| D. Gabriel Sorrentini, 9 de Marzo de 1769 ........................ | 5.040 |
| D. Francisco de la Torre, 6 de Enero de 1779....................... | 5.200 |
| D. Josef Rubio, 4 de Mayo de 1779................................ | 6.480 |
| D. Joaquín Soriano, 25 de Octubre de 1800........................ | 6.600 |
| D. Pedro Martínez, 27 de Marzo de 1796. ......................... | 6.000 |
| D. Manuel Sorrentini, 9 de Enero de 1802 ........................ | 6.720 |
| D. Francisco de la Torre.—19 de Febrero de 1796................. | 5.280 |
| D. Castor Velázquez, 23 de Abril de 1807......................... | 9.000 |
| D. Mariano de la Cruz, 5 de Junio de 1807........................ | 1.800 |

*Doradores en porcelana, agregados á los pintores.*

| | |
|---|---|
| D. Pedro Antonio Giorgi, 20 de Julio y 26 de Enero de 1805....... | 5.160 |
| D. Antonio Frates, 10 de Marzo de 1790 y 26 de Enero de 1805..... | 4.800 |
| D. Ambrosio Giorgi, 7 de Mayo de 1794................. 2.190<br>Idem, este individuo goza, en virtud de R. O. de 26 de Enero de 1805, por vía de jornal, pagados de los fondos de la Fábrica......................................... 720 | 2.910 |
| D. Pablo Sorrentini, menor, goza, en virtud de R.s O.s de 26 de Enero de 1805 y 11 de Marzo de 1806, ocho reales diarios, que se le pagan de los fondos de la Fábrica.................................. | 3.920 |
| D. Carlos Sorrentini, en virtud de dichas R.s O.s y en la misma forma que el anterior, goza de los fondos de la Fábrica................. | 1.460 |
| D. Miguel Giorgi, menor, en virtud de dichas R.s O.s y en la misma forma que el anterior, goza por los fondos de la Fábrica.......... | 1.460 |
| Idem el mismo por dichas R.s O.s en la propia forma.............. | 730 |

*Encargado de la porcelana en blanco.*

| | |
|---|---|
| D. Manuel de Agreda, por R.s O.s de 4 de Julio de 1805 y 16 de Agosto de 1807........ ................................... | 12.000 |

*Adornistas.*

| | |
|---|---|
| Director: D. Pedro Antonio Giorgi, por O. de 15 de Abril de 1760... | 6.000 |
| D. Bartolomé Roco, 14 de Abril de 1763.......................... | 5.040 |
| D. Angel Francholi, 3 de Enero de 1776........................... | 5.247-26 |

| | Reales vellón al año. |
|---|---|
| D. Bernardo Frates, 17 de Marzo de 1773 | 5.272-8 |
| D. Juan de Avila, 28 de Octubre de 1778 | 4.759-26 |
| D. Josef Valentín, 10 de Febrero de 1779 | 4.000-8 |
| D. Antonio Estebe, 28 de Octubre de 1778 | 5.400 |
| D. Genaro Borbón, 1.° de Abril de 1781 | 5.647-26 |
| D. Ceferino de Avila, 10 de Mayo de 1799 | 900 |
| D. Carlos Giorgi, 7 de Enero de 1804 | 720 |
| D. Josef Francholi, 7 de Enero de 1804 | 900 |
| D. Dionisio Guijarro, 30 de Abril de 1798 | 1.095 |
| Florista: D. Juan Baptista, 27 de Mayo de 1785 | 1.800 |

*Torneros.*

| | |
|---|---|
| Director: D. Rafael Sorrentini, 16 de Agosto de 1777 | 6.720 |
| D. Eustaquio Reynel, 7 de Marzo de 1792 | 5.940 |
| D. Vicente Frates, 16 de Octubre de 1793 | 5.840 |
| D. Manuel Conde, 1.° de Septiembre de 1790 | 5.820 |
| D. Miguel Carabielo, 24 de Febrero de 1790 | 5.400 |
| D. Pedro Carabielo, 14 de Agosto de 1794 | 3.240 |
| D. Mariano Benedit, 10 de Mayo de 1797 | 2.880 |
| D. Vicente Giorgi, 18 de Mayo de 1798 | 3.420 |
| D. Andres Bles, 8 de Marzo de 1790 | 1.800 |
| D. Bernardo Conde, 12 de Abril de 1799 | 1.800 |
| D. Juan Bles, 8 de Marzo de 1790 | 730 |

*Engarzador de caxas.*

| | |
|---|---|
| D. Josef Escalera, 16 de Mayo de 1781 | 3.960 |

*Horneros.*

| | | |
|---|---|---|
| D. Blas Conde, 15 de Abril de 1760 | 6.000 | 6.500 |
| Idem el mismo, por O. de 16 de Agosto de 1807, le concedió S. M. la pensión anual de | 500 | |
| D. Francisco Benincasa, 15 de Mayo de 1770 | | 6.000 |
| D. Cayetano Frates, 17 de Marzo de 1773 | | 4.800 |
| D. Francisco Conde, 10 de Febrero de 1779 | | 4.956 |
| D. Josef del Castillo, 10 de Febrero de 1787 | | 3.600 |
| D. Francisco Francholi, 17 de Marzo de 1773 | | 5.640 |
| D. Manuel Sánchez, 24 de Abril de 1778 | | 3.960 |
| D. Julián Francholi, 27 de Mayo de 1785 | | 3.600 |
| D. Antonio Ramos, 23 de Marzo de 1787 | | 3.600 |

# V

## LABORATORIO DE MOSAICO Y PIEDRAS DURAS.

### NÓMINA DE ARTISTAS DE 16 DE MARZO DE 1784.

| | Goces actuales. | Aum. | TOTAL. |
|---|---|---|---|
| Domingo Stequi como Maestro profesor tiene al mes | 644 | 150 | 794 |
| Francisco Pogeti como Maestro profesor tiene al mes | 644 | 150 | 794 |
| *Oficiales de 1.ª clase.* | | | |
| Luis Pogeti tiene al mes | 390 | 120 | 510 |
| Juan Estebe | 300 | 120 | 420 |
| *2.ª clase.* | | | |
| Vicente Estebe tiene al mes | 255 | 145 | 400 |
| Antonio Benediti | 270 | 90 | 360 |
| Ramon Penaba | 180 | 120 | 300 |
| *3.ª clase.* | | | |
| Fran.co Sanchez | 150 | 100 | 250 |
| Joaquín Rodriguez | 150 | 100 | 250 |
| *Oficiales de relieve y bajo relieve.* | | | |
| Lorenzo Pogeti | 300 | 120 | 420 |
| Francisco Noferi | 270 | 90 | 360 |
| Vicente Cripa, aprendiz | 30 | 60 | 90 |
| *Aserradores.* | | | |
| José Crippa tiene al mes | 300 | 45 | 345 |
| Pedro Gutierrez | 210 | 90 | 300 |
| Pedro Carrandi | 210 | 90 | 300 |
| Tomas Valentin | 210 | 90 | 300 |
| Antonio Palacios | 210 | 90 | 300 |
| Angel Prosperi | 210 | 90 | 300 |
| Antonio Mesa | 210 | 90 | 300 |
| Jacinto Pastor | 210 | 90 | 300 |
| Benito Garrote en lugar | 210 | 90 | 300 |
| del difunto Francisco Mota | 210 | 90 | 300 |
| TOTAL | 5.623 | 2.100 | 7 723 |

# VI

## NÓMINA DE 1808.

LISTA DE LOS DEPENDIENTES DE DICHO ELABORATORIO EN CONFORMIDAD DEL ÚLTIMO REGLAMENTO APROBADO POR S. M. EN 16 DE MARZO DE 1784, ORDEN DE 13 DE AGOSTO DE 1788, Y OTRAS EXPEDIDAS Á SU CONTINUACIÓN, INCLUSAS VIUDEDADES Y LIMOSNAS, CUYOS HABERES COBRABAN MENSUALMENTE EN EL AÑO 1808 POR LA TESORERÍA MAYOR, EN ESTA FORMA:

| Clases. | NOMBRES. | | Rs. V^on |
|---|---|---|---|
| Director..... | D. Luis Pogeti.............. | 900 | 1.090,20 |
| | Idem de asignacion........... | 150,20 | |
| Oficiales 1.º.. | D. Juan Estebe (murió)............ | | 615 |
| | D. Lorenzo Poggeti (id)............. | | 555 |
| | D. Vicente Estebe (id).............. | | 435 |
| | D. Vicente Cripa (Embutidor)....... | | 420 |
| | D. Juan Ant.º Carrandi (Embutidor).. | | 400 |
| | D. Julian Fortun (Embutidor)....... | | 390 |
| | D. Jose Gonzalez.................. | | 375 |
| | D. Juan Noferi.................... | | 375 |
| | D. Juan Esteve.................... | | 300 |
| | D. Rafael de Zubillaga............. | | 300 |
| | D. Pedro de Pedro................. | | 240 |
| | D. Francisco Benediti (mosaico)...... | | 240 |
| | D. Manuel Rodriguez (mosaico)...... | | 240 |
| | D. Francisco Batres (mosaico)....... | | 240 |
| | D. Luis Mangolo (mosaico).......... | | 240 |
| Aprendices.. | Ramon Penaba (mosaico)........... | | 120 |
| Madre de Dionisio Gimenez (mosaico). ....... .... | | | 120 |
| Aspirante por d dho Clemente Martin. ........... | | | |
| | Francisco Losada.................. | | 120 |
| | Jorge Camino..................... | | 120 |
| Aspirantes... | Gabino Esteve..................... | | 60 |
| | Facundo Esteve.................... | | 60 |
| Aserradores.. | Angel Prosperi.................... | | 345 |
| | Antonio Benitez................... | | 300 |
| | Felix Dueñas...................... | | 300 |
| Jubilado..... | Mateo Menendez.............. | 150 | 168 |
| | | 18 | |
| | Cayetano Francholi............... | | 300 |
| | Bernardo Rodriguez............... | | 300 |
| | Nicolas Camino................... | | 300 |
| | Pedro Lozano..................... | | 300 |
| | Antonio Garcia.................... | | 300 |
| | Josef Andino...................... | | 300 |
| | Fran.co Menendez.................. | | 300 |
| | Domingo Garcia................... | | 300 |
| | Pedro Batres..................... | | 300 |
| | Isidoro Baquero.................. | | 150 |
| Herrero..... | Ypolito Probanza.................. | | 300 |
| Carpintero... | Juan Moreno...................... | | 300 |
| | | | 11.578 |

(Siguen las viudas, limosnas, &.

Importaban los sueldos........................ 43.862 rs. 28

Madrid y 6 Sbre 1814.

# LÁMINAS

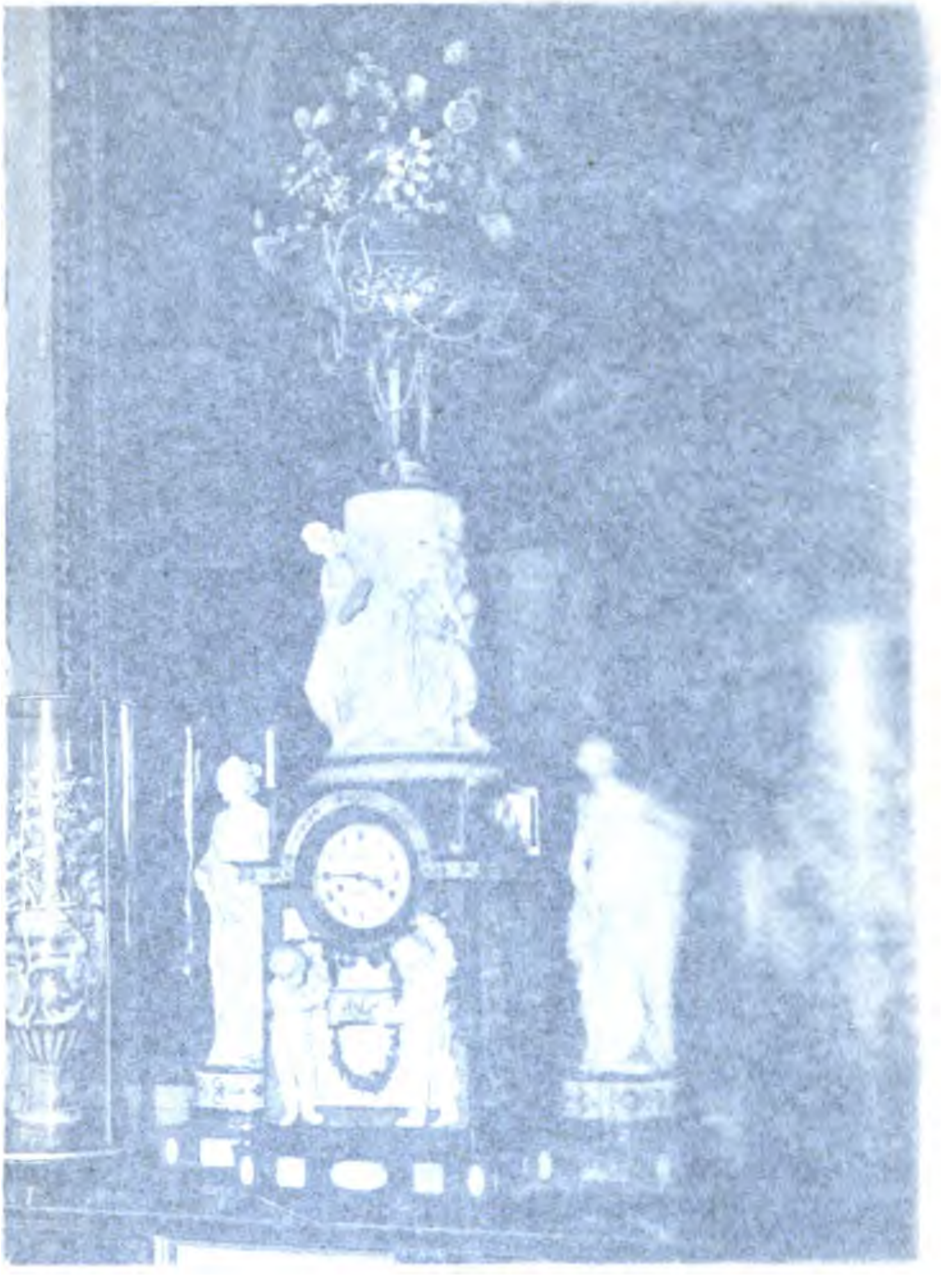
# ADVERTENCIA

En honor de la verdad, y para evitar que este Estudio pueda contribuir á extraviar el juicio de los coleccionistas de obras cerámicas, queremos declarar aquí que no todos los objetos representados en las siguientes láminas han sido examinados y comprobados por el autor de esta monografía.

Invitados por el Sr. Laiglesia algunos de sus amigos y coleccionistas para darnos la reproducción de sus mejores obras del Buen Retiro, nuestra intervención se ha reducido á enviarles el fotógrafo, dejando á su gusto y arbitrio la designación de los ejemplares.

No es, por tanto, la publicación de estas obras una patente de autenticidad, y bien pudiera suceder que entre ellas se hubiera deslizado alguna que, con las formas y estilo del Retiro, perteneciera á la Fábrica de Alcora ó á alguna otra de las que por el mismo tiempo cultivaron la cerámica escultural y decorativa.

Y conste, que al hacer esta advertencia no tratamos tanto de poner á salvo la responsabilidad de nuestro humilde juicio, cuanto de contribuir con el ejemplo de una prudente cautela á rectificar y depurar el de los arqueólogos y coleccionistas, evitando decisiones fáciles en cuestiones difíciles.

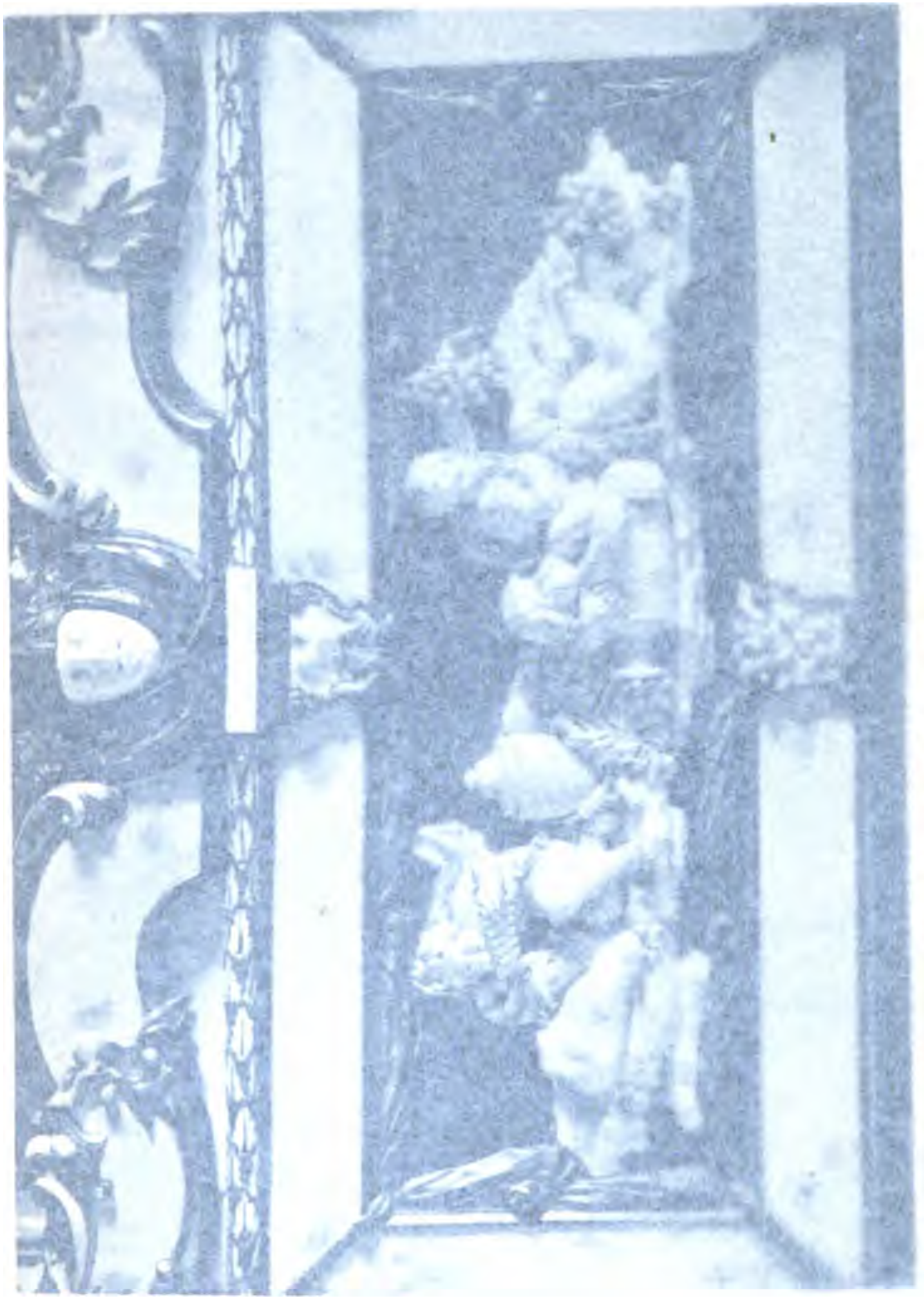


LÁM. IV.

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

RELOJ Y ESTATUAS

DE LA SALA DE ESPEJOS DEL REAL PALACIO DE MADRID

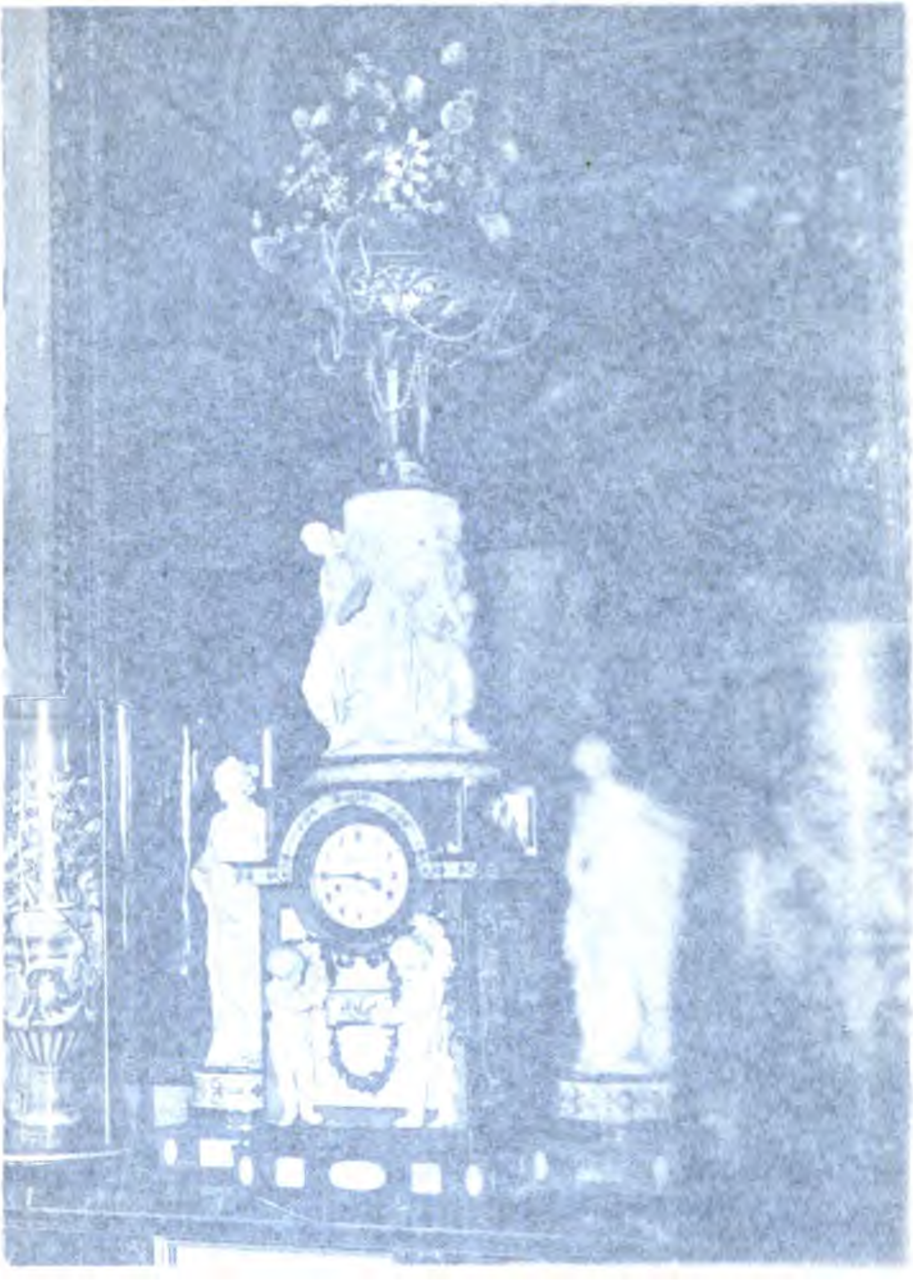


LÁM. III.

Fototipia de Hauser y Menet. Madrid

DETALLE DE LA SALA DE LA CHINA

DEL REAL PALACIO DE MADRID



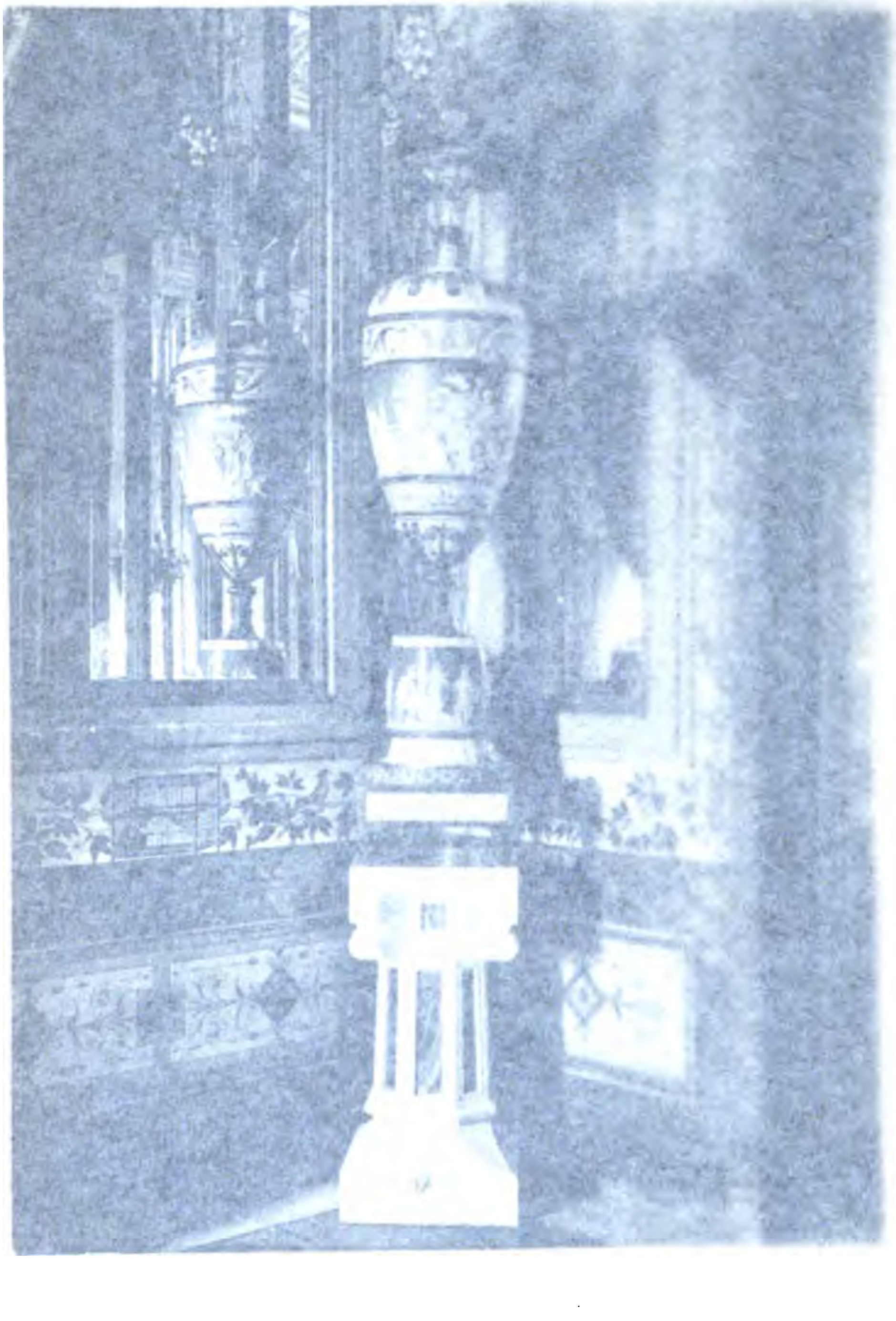
LÁM. IV.

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

RELOJ Y ESTATUAS

DE LA SALA DE ESPEJOS DEL REAL PALACIO DE MADRID

OBRAS DE

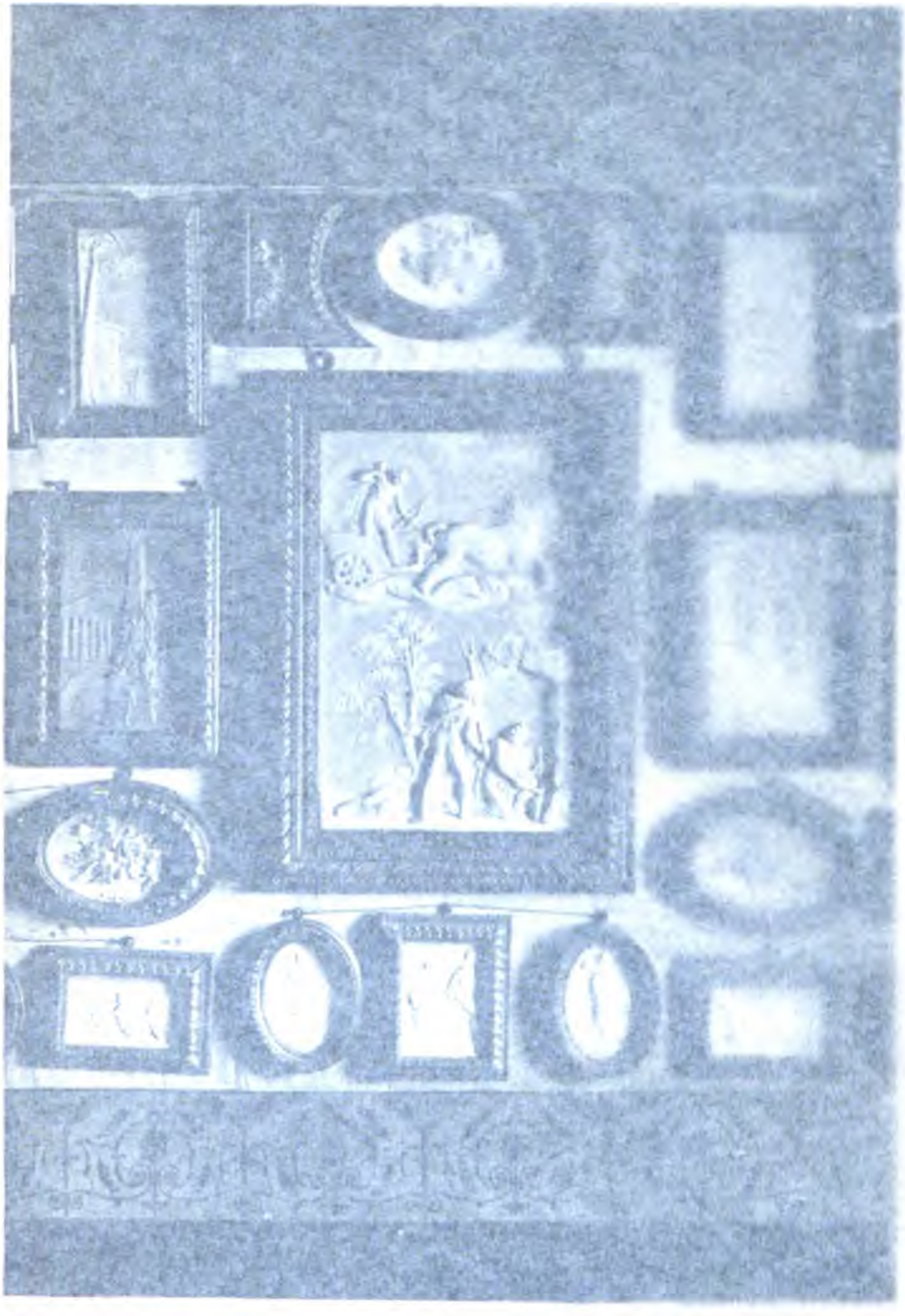


Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

GRAN JARRÓN

DE LA SALA DE ESPEJOS DEL REAL PALACIO DE MADRID

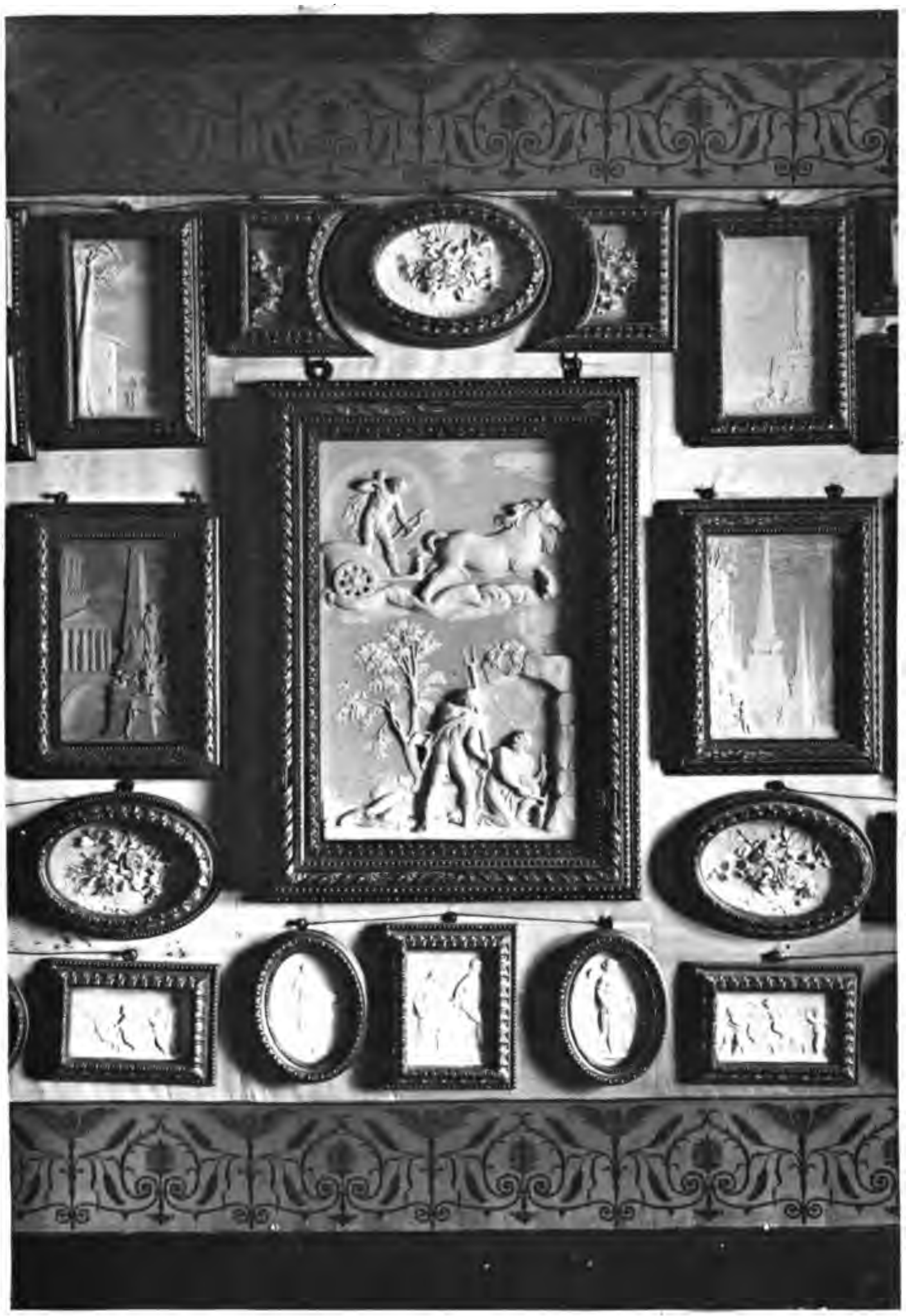
OBRAS DEL [illegible]



COLECCION DE RELIEVES DE [illegible]

EN LA CASA DEL [illegible]

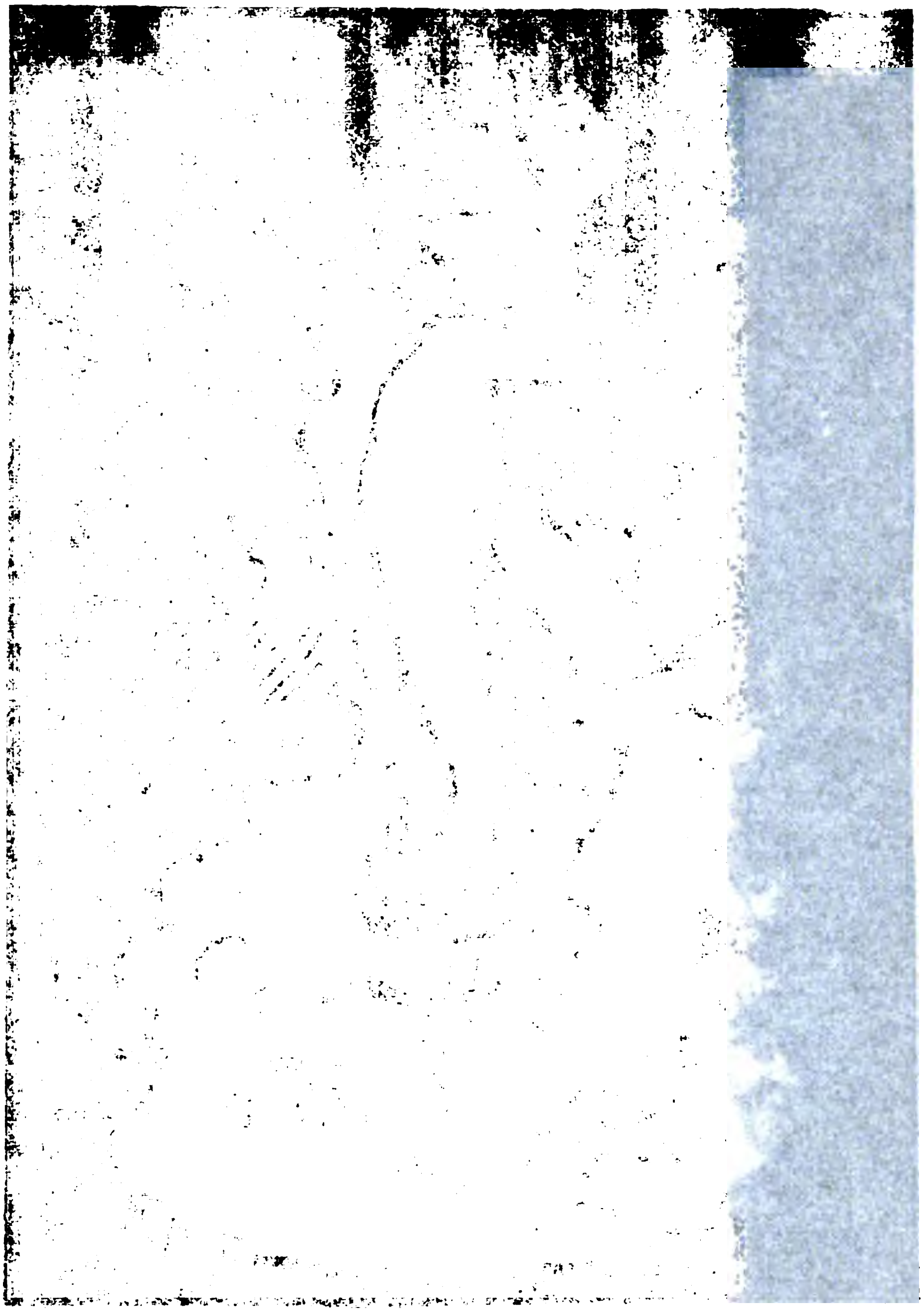
LÁM. VI.



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

COLECCIÓN DE RELIEVES DE IMITACIÓN WEDGWOOD

EN LA CASA DEL PRÍNCIPE DEL ESCORIAL



GRUPO DE [illegible]

OBRAS DEL BUEN RETIRO

LÁM. VII.

ALT. 0,47

Fototipia de Hauser y Menet Madrid

GRUPO DE PORCELANA PINTADA

DE LA COLECCIÓN DEL SEÑOR CONDE DE VALENCIA DE DON JUAN

OBRAS DEL BIEN[illegible]

ALT. 0'50

GRUPO DE PORCELANA

DE LA [illegible]

# OBRAS DEL BUEN RETIRO

LÁM. VIII.

ALT. 0,50

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

GRUPO DE PORCELANA PINTADA

DE LA COLECCION DEL SEÑOR CONDE DE VALENCIA DE DON JUAN

# OBRAS DEL BUEN RETIRO

LÁM. IX.

ALT. 0,53

ALT. 0,55

Fototipia de Hauser y Menet. - Madrid

GRUPOS DE PORCELANA PINTADA

DE LA COLECCIÓN DEL SEÑOR CONDE DE VALENCIA DE DON JUAN

# OBRAS DEL BUEN RETIRO

LÁM. X.

ALT. 0,42

ALT. 0,37

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

## GRUPOS DE BARROS PINTADOS

DE LA COLECCIÓN DEL SEÑOR CONDE DE VALENCIA DE DON JUAN

OBRAS [illegible]

[illegible]

[illegible]

VASOS [illegible]

[illegible]

ALT. 0,21 ALT. 0,42 ALT. 0,27

ALT. 0,37 ALT. 0,27 ALT. 0,31

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

VASOS DE PORCELANA PINTADA

DE LA COLECCIÓN DEL SEÑOR CONDE DE VALENCIA DE DON JUAN

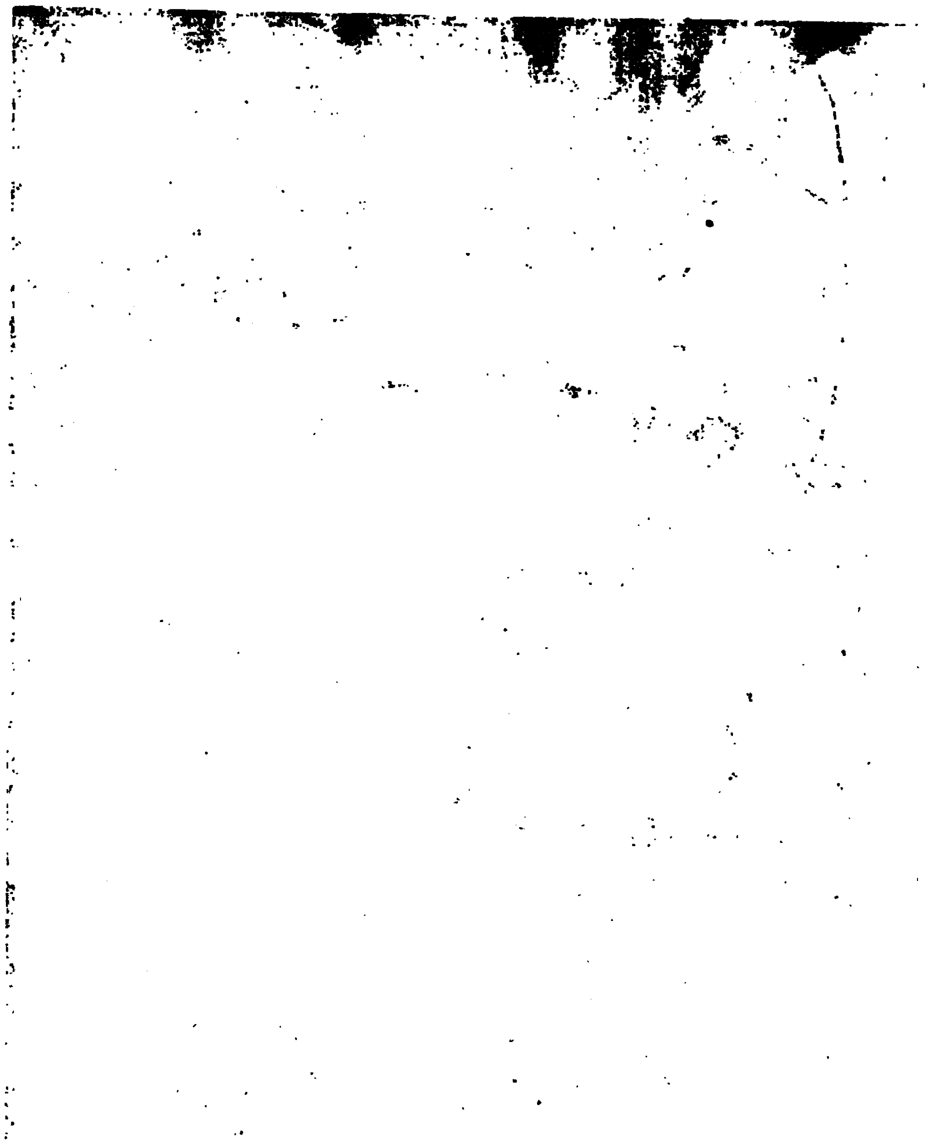
LÁM. XII.

ALT. 0,81.—ANCH. 0,43

Fototipia de Hauser y Menet Madrid

GRUPO DE PORCELANA PINTADA

DE LA COLECCIÓN DEL SR. D. FRANCISCO DE LAIGLESIA



## OBRAS DEL BUEN RETIRO

LÁM. XIII.

ALT. 0,51 — ALT. 0,39 — ALT. 0.51

Fototipia de Hauser y Menet. - Madrid

GRUPOS DE PORCELANA PINTADA

DE LA COLECCIÓN DEL SR. D. FRANCISCO DE LAIGLESIA

OBRAS DE

ALT. 0,31 ALT. 0,2

ALT. 0,1 ALT. 0,18 ALT.

GRUPOS DE

DE LA C

# OBRAS DEL BUEN RETIRO

LÁM. XIV.

ALT. 0,31 ALT. 0,23 ALT. 0,22 ALT. 0.33

ALT. 0,36 ALT. 0,18 ALT. 0,57 ALT. 0,18 ALT. 0,39

Fototipia de Hauser y Menet. - Madrid

GRUPOS DE PORCELANA BLANCA

DE LA COLECCIÓN DEL SR. D. FRANCISCO DE LAIGLESIA

VASOS

ALT. 0,36 ALT. 0,38 ALT. 0,25

ALT. 0,28 ALT. 0,39 ALT. 0,26

Fototipia de Hauser y Menet. Madrid

VASOS DECORADOS

DE LA COLECCIÓN DEL SR. D. FRANCISCO DE LAIGLESIA

OBRAS DEL BUEN RETIRO

LAM. XVI.

OBRAS DEL BUEN RETIRO

LÁM. XVI.

Fototipia de Hauser y Menet. - Madrid

PIEZAS DE VAJILLA

DE LA COLECCIÓN DEL SR. D. FRANCISCO DE LAIGLESIA

LÁM. XVII.

ALT. 0,51 ALT. 0,68 ALT. 0,54

ALT. 0,35 ALT. 0,41 ALT. 0,30

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

OBRAS DEL BUEN RETIRO

LÁM. XVIII.

LÁM. XVIII.

ALT. 0,78

ALT. 0,82

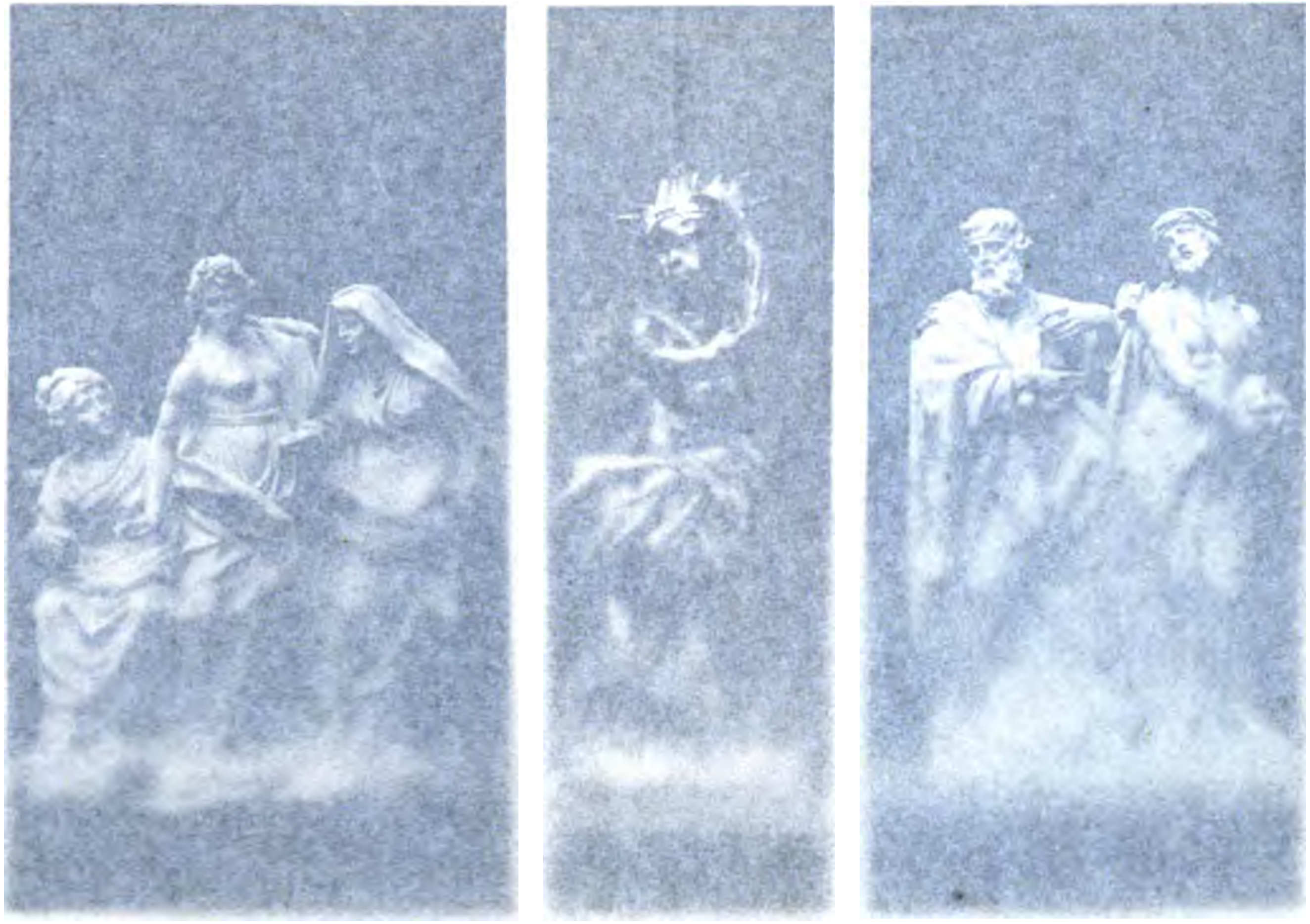
ALT. 0,75

Fototipia de Hauser y Menet. Madrid

FIGURAS ALEGÓRICAS DE PORCELANA PINTADA

DE LA COLECCIÓN DEL SR. D. GUSTAVO BAUER

LÁM. XIX



LÁM. XIX.

ALT. 0,26

ALT. 0,78

ALT. 0,70

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

GRUPOS EN PORCELANA BLANCA Y FIGURA ALEGÓRICA DE COLOR

DE LA COLECCIÓN DEL SR. D. GUSTAVO BAUER

# OBRAS DEL BUEN RETIRO

ALT. 0,50 ALT. 0 ALT.

# OBRAS DEL BUEN RETIRO

LÁM. XX.

ALT. 0,30 ALT. 0,21 ALT. 0,31 ALT. 0,27

ALT. 0,46 ALT. 0,85 ALT. 0,56

Fototipia de Hauser y Menet. Madrid

COLECCIÓN DE LA SRA. DOÑA EMILIA GAYANGOS

VIUDA DE RIAÑO

OBRAS DEL [illegible]

ALT. [illegible] 46

GRUPO DE POR[illegible]

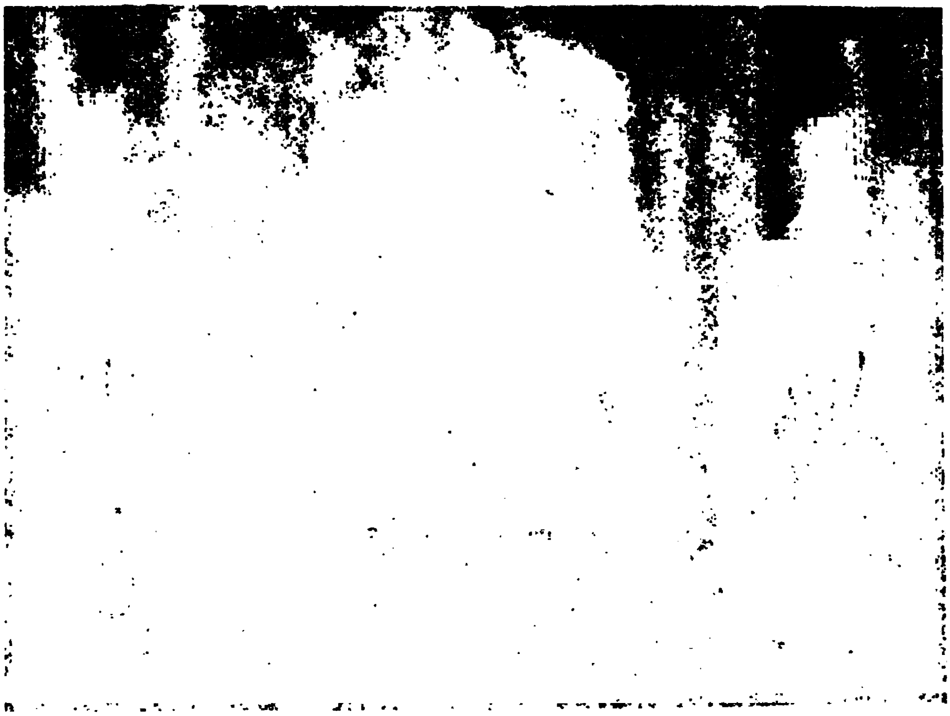
DE [illegible]

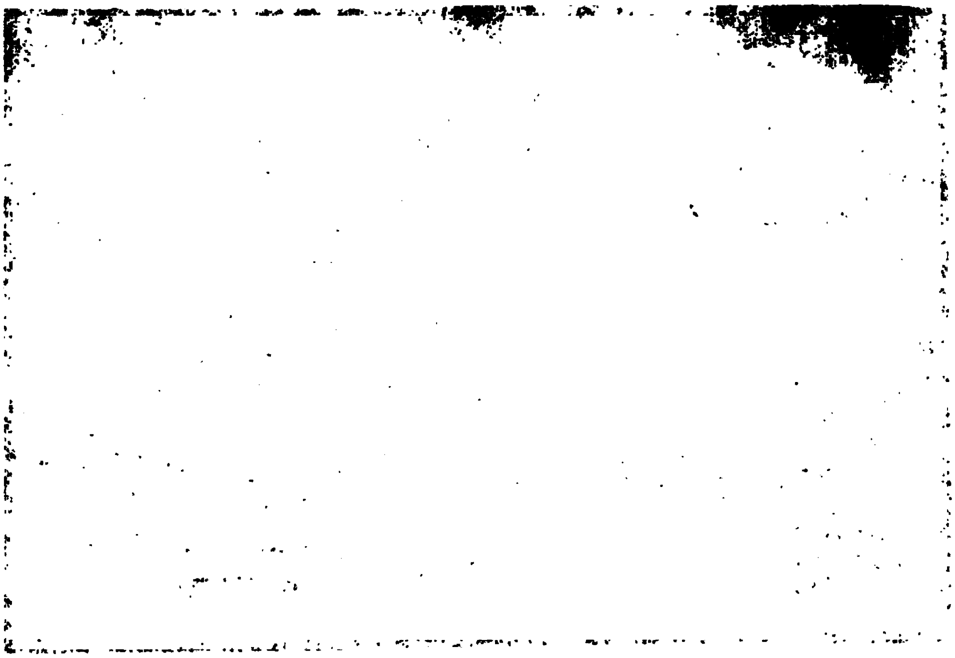
ALT. 0,40

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

GRUPO DE PORCELANA Á DOS COLORES

DE LA COLECCIÓN DEL SR. CONDE DE SALLENT





LÁM. XXIII.

ALT. 0,34 ALT. 0,32 ALT. 0,34

ALT. 0,15 ALT. 0,17

Fototipia de Hauser y Menet Madrid

COLECCIÓN DEL SR. D. RICARDO TRAUMANN

LÁM. XXVII.

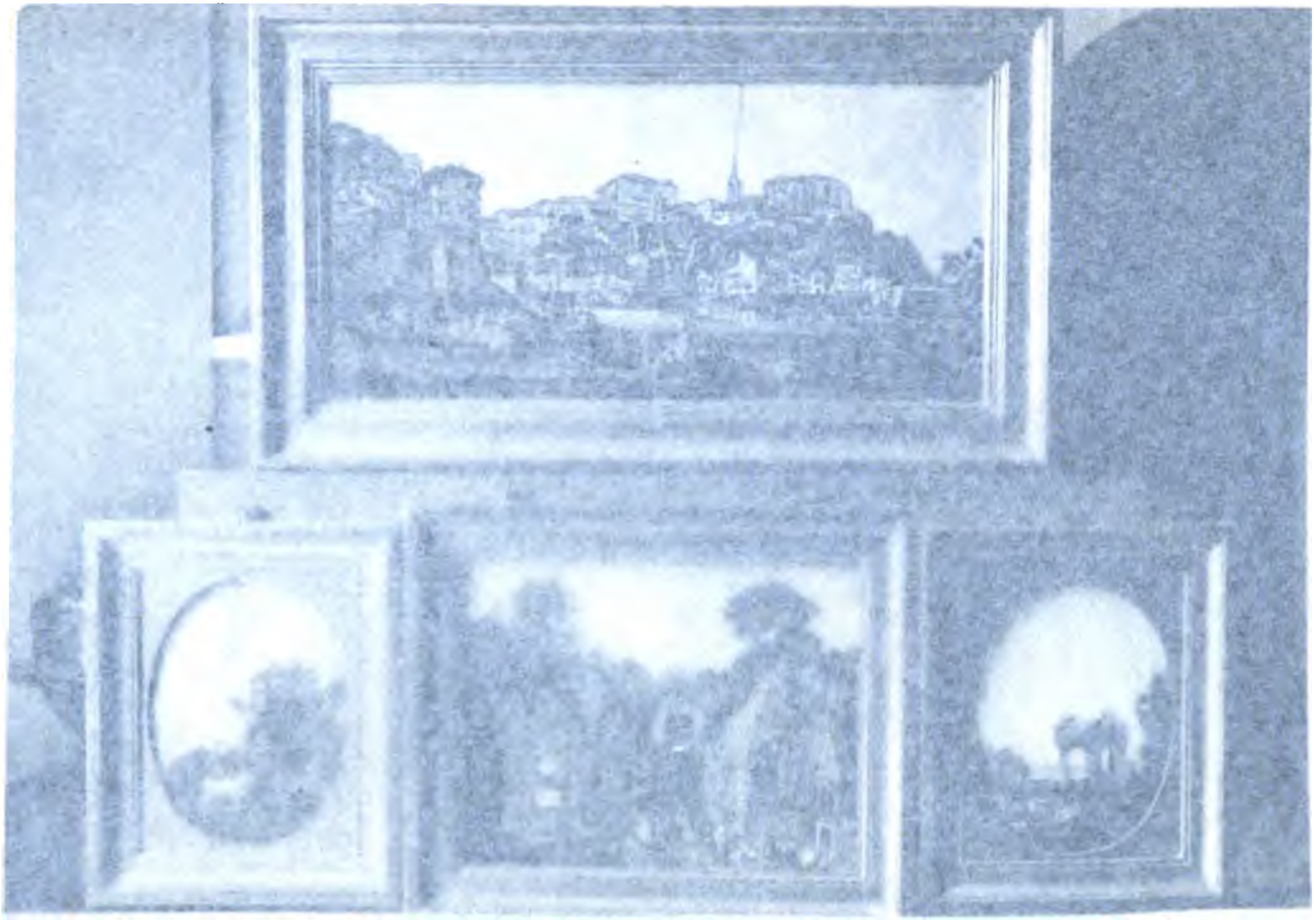
Fototipia de Hauser y Menet. - Madrid

MESA DE BRONCE CON TABLERO DE MOSAICO Y OBJETOS DE PIEDRAS DURAS

DEL MUSEO NACIONAL DEL PRADO

OBRAS DEL [illegible] HIRO

LAM. XXVIII.



LÁM. XXVIII.

Fototipia de Hauser y Menet. - Madrid

CUADROS DE MOSAICO

DEL MUSEO NACIONAL DEL PRADO

LÁM. XXIX.

ALT. 0,18 ANCH. 0,12

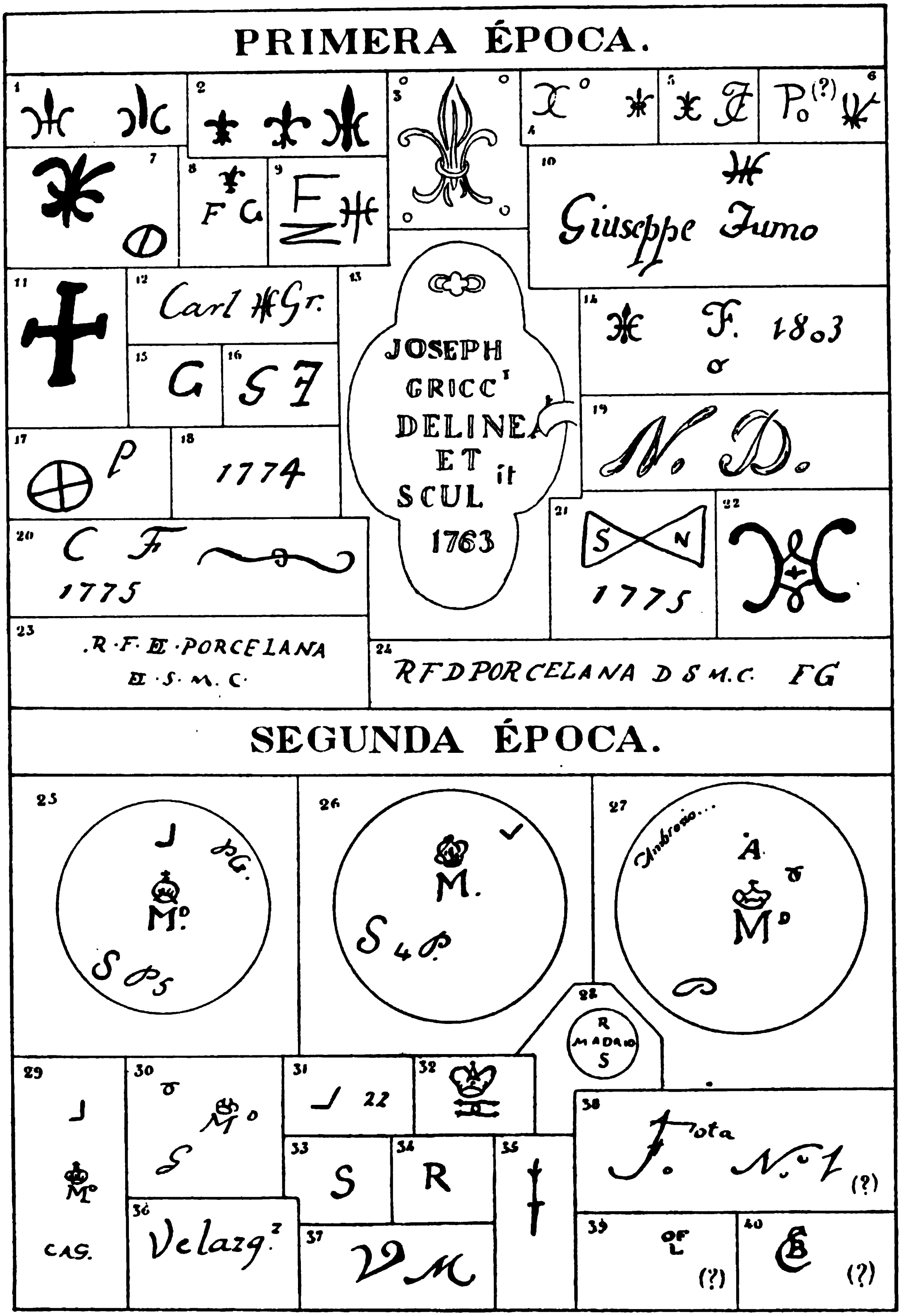
ALT. 0,13 ANCH. 0,19

ALT. 0,24 ALT. 0,24

Fototipia de Hauser y Menet - Madrid

RELIEVES Y FIGURAS EN MARFIL

DE LA CASA DEL PRINCIPE EN EL ESCORIAL




COLECCIÓN DE MARCAS DE LAS PORCELANAS DEL BUEN RETIRO

# ÍNDICE

Páginas.

CARTA-DEDICATORIA.......... VII
CARTA-PRÓLOGO.......... IX
CAPÍTULO PRIMERO.—Fisonomía artística del siglo XVIII.—Origen é importancia de las artes cerámicas.—Las lozas españolas y las mayólicas italianas.—Introducción y desarrollo de la porcelana en Europa.......... 1
CAPÍTULO II.—Fundación de *Capodimonte*.—Sus artífices y sus obras.—La *Real Fábrica de Nápoles*.—Noticia y difusión de sus productos.......... 11
CAPÍTULO III.—La cultura española en tiempo de Fernando VI.—Reinado de Carlos III y elementos que importa de Nápoles.—La Fábrica de la China del Buen Retiro.—Épocas y períodos en que puede dividirse su historia.—Su importancia y significación en la cultura artístico-industrial de España..... 25
CAPÍTULO IV.—Primera época de la Fábrica: 1760-1804.—La vieja pasta napolitana y la nueva española.—Causas de los fracasos.—Muerte de José Gricci.—Síntomas de decadencia.......... 33
CAPÍTULO V.—Rivalidades entre Sebastián Schepers y los hijos de Gricci.—Ensayos de nuevas pastas.—Pónense los productos á la venta.—Carlos y Felipe Gricci.—Aumenta la decadencia.—Tentativas para remediarla...... 39
CAPÍTULO VI.—Segunda época de la Fábrica: 1804-1808.—Influencia francesa.—Reforma de Sureda.—La nueva pasta.—La magnesita.—Recetas de la porcelana nueva y de su cubierta.—Reconocimiento de la nueva porcelana.—Mérito de esta porcelana, según los químicos franceses.—Injusto desdén de los coleccionistas españoles.......... 47
CAPÍTULO VII.—Organización de la Fábrica en tiempo de Sureda.—Sus obras y datos estadísticos de su venta.—Ocupación de la Fábrica por los franceses.—Su ruina.......... 57
CAPÍTULO VIII.—OBRAS DE PORCELANA DEL BUEN RETIRO.—Insuficiencia de las marcas para reconocerlas y clasificarlas.—Suelen confundirse con las de Capodimonte y con las de Alcora.—OBRAS ARTÍSTICAS.—Grupos y figuras

Páginas.

en color.—Reacción neo-clásica.—Los Bizcochos.—Bajos relieves de estilo Wedgwood.—Los Vasos.—Las Flores de porcelana.................... 65
CAPÍTULO IX.—OBRAS DECORATIVAS.—Cajas de relojes de sobremesa.—Tabaqueras ó cajas de vinagrillo.—EL RAMO DE RUEDA.—Piezas de vajilla del *Chinero viejo* de Palacio.—Obras anónimas del Buen Retiro.—Interés que merecen las piezas de servicio de la última época...................... 79
CAPÍTULO X.—La Fábrica de la Florida, llamada luego de la Moncloa: 1817-1850.—Elementos del Buen Retiro que concurren á su creación.—Su principal destino.—Defectos de su organización.—Información para remediarlos.—Dirección de Sureda.—Incendio de la Fábrica.—Nuevos directores.—Monsieur Langlois.—Reglamento del Marqués de Miraflores.—Fin de la Fábrica. 89
CAPÍTULO XI.—El Real Laboratorio de piedras duras y mosaico.—Definición de las piedras duras.—Concepto del mosaico.—Antecedentes del arte lapidario en España.—Constitución del Real Laboratorio.—Sus obras.—Sus artífices.—Procedencia de las piedras empleadas.............................. 103
CAPÍTULO XII.—El bronce en las artes esculturales y decorativas.—Talleres de broncería en la Fábrica del Buen Retiro.—El dorado á fuego.—Su taller en esta Fábrica y mérito de su Director.—Valor artístico del dorado á fuego.—Obras de estos talleres.—Los trabajos en marfil.—Antecedentes históricos.—Obrador del Buen Retiro.—Mérito del profesor Pozzi.—Dónde están sus obras.—Su mérito................................................ 117
CONCLUSIÓN........................................................ 127
APÉNDICE PRIMERO.—Sobre la destrucción de la Fábrica del Buen Retiro por los ingleses................................................ 131
APÉNDICE II.—RELACIONES de obras del Buen Retiro y precios de las mismas en sus diversas épocas.......................................... 133
APÉNDICE III.—NÓMINAS de los operarios que trabajaron en la Fábrica del Buen Retiro, según las distintas Reales órdenes que organizaron sus trabajos..... 139

## LÁMINAS

Láminas.

Sala de la China del Real Palacio de Aranjuez........................ I
Sala de la China del Real Palacio de Madrid.......................... II
Detalle de la Sala de la China del Palacio de Madrid.................. III
Reloj y estatuas de la Sala de Espejos del Palacio de Madrid............. IV
Gran jarrón de ídem íd............................................ V
Colección de relieves de imitación Wedgwood en la Casa del Príncipe, del Escorial............................................... VI

| | Láminas. |
|---|---|
| Un grupo de porcelana pintada, de la colección del Sr. Conde de Valencia de Don Juan | VII |
| Un grupo de porcelana pintada, del mismo | VIII |
| Dos grupos de porcelana pintada, del mismo | IX |
| Dos grupos de barros pintados, del mismo | X |
| Seis vasos de porcelana pintada, del mismo | XI |
| Un grupo de porcelana pintada, de la colección de D. Francisco de Laiglesia. | XII |
| Tres grupos de porcelana pintada, del mismo | XIII |
| Siete grupos y dos estatuitas de porcelana blanca, del mismo | XIV |
| Seis vasos decorados, del mismo | XV |
| Trece piezas de vajilla, del mismo | XVI |
| Cinco grupos y un florero de porcelana blanca, del Museo Arqueológico Nacional | XVII |
| Tres figuras alegóricas de porcelana pintada, de la colección de D. Gustavo Bañer | XVIII |
| Dos grupos de porcelana blanca y una figura alegórica de color, de la colección del mismo | XIX |
| Seis vasos y un candelero, de la colección de la Sra. Viuda de Riaño | XX |
| Grupo de porcelana pintada, de la colección del Sr. Conde de Sallent | XXI |
| Dos vasos y una jarra y palangana, del Sr. Dmitri Schevitch | XXII |
| Cinco piezas, de la colección del Sr. Traumann | XXIII |
| Siete figuras y grupos de color, de la colección de la Sra. Marquesa de Perinat. | XXIV |
| Once piezas de color, de la colección del Sr. Marqués de Valverde | XXV |
| Diez piezas ídem, de la colección del mismo | XXVI |
| Mesa de bronce, con tablero de mosaico y objetos de piedras duras, del Museo Nacional del Prado | XXVII |
| Cuadros de mosaico, del Museo Nacional del Prado | XXVIII |
| Relieves y marfiles, de la Casa del Príncipe, en el Escorial | XXIX |
| Marcas de las porcelanas del Buen Retiro | XXX |

FINE ARTS LIBRARY
3 2044 034 907 964

This book should be returned to the Library on or before the last date stamped below.
A fine of five cents a day is incurred by retaining it beyond the specified time.
Please return promptly.